

Mastergradsavhandling

Jennie Hallquist

Ljudet av Jamtli

Om vardagssång på scenen

Bildet finnes kun i den trykte utgaven



**Høgskolen i Telemark**

Fakultet for estetiske fag, folkekultur og lærerutdanning



Mastergradsavhandling i Tradisjonskunst 2014

Jennie Hallquist

Ljudet av Jamtli

Om vardagssång på scenen

Høgskolen i Telemark  
Fakultet for estetiske fag, folkekultur og lærerutdanning  
Institutt for Folkekultur  
Neslandsvegen 402  
3864 Rauland

<http://www.hit.no>

© 2014 Jennie Hallquist

Denne avhandlingen representerer 60 studiepoeng

# Sammanfattning

Jag har i denna studie försökt närma mig vardagssången, den introverta sång som sker utan tanke på en kritiserande mottagare och hur Jamtli Historieland kan användas som arena för förmedling dess form och ideal. Jag har funderat över vad det är som gör att vi tror att vi sjunger bra eller dåligt och om hur dessa föreställningar upprätthålls.

Det handlar helt kort om att presentera sången som den såg ut innan den hamnade på scenen och blev ”folkmusik”.

# Abstract

In this study I have tried to approach the concept of what I choose to call everyday singing, and to identify the premisses by which it exists and can be used, at Jamtli, an Open Air Museum in Östersund in Northern Sweden.

In an attempt to understand what prevents people in general, and the actors of Jamtli in particular, from singing in front of the an audience, or even to themselves, I have tried to present some thoughts about how singing inhibitions are created and maintained through the way we relate to values created by our culture.

# Innehållsförteckning

<b>Sammanfattning</b> .....	<b>3</b>
<b>Abstract</b> .....	<b>4</b>
<b>Innehållsförteckning</b> .....	<b>5</b>
<b>Förord</b> .....	<b>7</b>
<b>1 Inledning</b> .....	<b>8</b>
<b>2 Frågeställning</b> .....	<b>12</b>
2.1 Tidigare litteratur .....	13
2.1.1 Sång på museer.....	13
2.1.2 Ett urval av övrig litteratur .....	14
<b>3 Metod</b> .....	<b>15</b>
3.1 Kvalitativ metod.....	15
3.2 Deltagande observation.....	16
3.3 Materialets begränsningar.....	17
3.4 Aktörer.....	17
3.5 Tankar om hermeneutik.....	17
<b>4 Jamtli</b> .....	<b>19</b>
4.1 Museer och friluftsmuseer.....	19
4.2 ”Från Fornvall till Folkpark”.....	20
4.3 Jamtli historieland.....	22
4.3.1 Dagens historieland.....	24
4.3.2 Historievandringar.....	25
4.3.3 Tidsresor.....	25
4.3.4 Barn för en dag.....	26
4.4 Rollspel på Jamtli.....	26
<b>5 Perspektiv på vardagssången</b> .....	<b>28</b>

5.1 Sånghämningar.....	28
5.2 Sången som immateriellt kulturarv .....	30
5.3 Lärande på museum .....	33
5.4 Kommunikation .....	36
5.5 Presentativ och introvert sång.....	37
5.6 Framförandesituation och förväntningar.....	40
5.7 Relationen till besökaren .....	41
5.8 Utformandet av ett instuderingsmaterial.....	42
5.8.1 Arkiv, utställningar och bibliotek på Jamtli.....	43
5.8.2 Frågeformulär.....	44
5.8.3 Motivation och inspiration.....	45
5.8.4 Kunskap om samtida normer.....	45
5.8.5 Repertoar .....	46
6 Slutsats.....	48
Bilaga 1.....	51
Bilaga 2 .....	53
Bilaga 3.....	55
Bibliografi.....	56



# Förord

*Sing for life, sing for joy  
Sing for every man and woman  
Girl and boy  
Sing a song, a simple melody  
Sing out loud or just hum  
Sing for moments in the past  
And times to come  
Sing for history and destiny  
Won't you sing for me?*

( ur *Sing for me* av Andreas Johnson )

Att få skriva ett arbete om det man brinner för, om sin stora passion, är inte alla förunnat! Det har varit en känslsam resa, med otroligt många fina samtal, tankeväckande insikter och en fantastisk, och nästan överväldigande, respons från alla möjliga håll. Det har också varit frustration, teoretiska återvändsgränder och ett oändligt pusslande med tid för att hitta plats i en vardag som småbarnsförälder, men såhär i slutet av projektet kan jag säga att det har det varit värt...

Jag vill tacka mina otroligt tålmodiga och inspirerande handledare, lärare och personal på HiT i Rauland, alla fantastiska aktörskollegor och vänner på Jamtli, ledningen för Jamtli Historieland, Velle Espeland, Henrik Zipsane, Sten Rentzhog, Marcel Rådström, den otroligt hjälpsamma personalen på biblioteken i Rauland och Notodden, alla fina klasskamrater, alla barnvakter och inte minst; alla *fantastiska* vänner och min *underbara* familj som stöttat mig genom hela processen!

I would like to thank my friends from Ireland, Ukraine, Belarus, Germany, New Zealand and England for your help and support in writing this thesis!

Och till mina älskade döttrar, Freya och Agnes; vad skulle jag göra utan er? Den här är till er...

Notodden, 12 maj 2014

Jennie Hallquist

# 1 Inledning

*En enda sak är säker  
och det är livets gång;  
att allting vänder åter  
att allting börjar om*

*Och fastän våra röster  
ska mattas och förstummas  
ska nya röster sjunga  
ska nya röster sjunga...*

(ur *Ska nya röster sjunga* av Michael Wiehe)

Musiken har förändrats dramatiskt de senaste hundra åren och likaså de arenor där den framförs. Vi lever i ett medialt samhälle där tillgänglighet är en självklarhet, men där märkbara gränser mellan genrer, både rent musikaliskt och i den kulturella gruppidentitet som dess anhängare har som gemensam nämnare, är en självklarhet för många. I boken ”Music, media, multiculture” föreslås att det svenska samhället och dess politik är på väg att förändras från grupperingar baserade på *social* samhörighet; familj, hemort, yrke, arbetsplats, etc., till grupper baserade på *kulturell* samhörighet; musik, sport, åsikter, smak, etc. (Lundberg, Malm, & Ronström, 2003, s. 18) Men hur såg det egentligen ut för 100 år sedan? Eller 200 år sedan? Vi använder oss ständigt av historiska referenser och talar om hur det var ”förr i tiden”, men vi kan egentligen aldrig veta exakt hur världen uppfattades av de som befolkade den vid den omtalade tidpunkten. Tillvaron är för komplex för detta, det är för många lager som vi aldrig kommer att ha tillgång till. Historien blir således selektiv och tillika mytomspunnen. Bl.a. händelser, personer och moraliska värderingar kan göras viktigare eller oviktigare än de var i sin samtid, baserat på efterhandskunskap, den effekt de haft på samhällets utveckling på längre sikt.

Själv har jag sjungit sedan barnsben och alltid varit intresserad av historia, men det var först när jag under gymnasietiden i Östersund blev medlem i Jamtlis ungdomsförening, Historiegerillan, där vi spelade teater och sydde kläder, som mitt historieintresse väcktes på riktigt. I vuxen ålder har jag sedemera studerat bl.a. musik, etnologi, kulturhistoria och hantverk, samt arbetat som aktör på Jamtli Historieland under 4 säsonger.

Jamtli Historieland är ett friluftsmuseum och är en del av det som förr hette Jämtlands län museum, men som nu heter Jamtli. Där arbetar man under sommarsäsongen med rollspel i de

olika miljöerna (gårdarna) och anställda aktörer i alla åldrar skildrar människors liv i vardag och fest ”förr i tiden”. Man arbetar dock utifrån bestämda årtal och varje gård är inredd efter just den aktuella tidens rådande normer och behov. Man kan få möta allt ifrån 1700-talsgårdens länsman till 1970-talets ungdomar på sina mopeder, tala med prästfrun i kyrkan, vara med på en ”tidsresa” för barn där man emigrerar till Amerika eller flyr över gränsen från Norge i krigstidens Sverige, få hänga tvätt eller hyra rum hos Fru Svensson i Östersunds gränder år 1895, ta hand om rotehjonet eller bevittna en fattigauktion, öva inför husförhör, leka i miniladugården på Hackåsgården, dricka kaffesurrogat i P-A torpet eller äta kolbullar i skogskojan och vara med på otaliga andra aktiviteter. En dag på Jamtli bjuder på ständigt skiftande program och möten.

Tanken på denna uppsats väcktes under min tid som aktör, då jag p.g.a. min utbildning inom sång blev ombedd om att sjunga under arbetet. Jag upplevde dock att det lätt upplevdes som en föreställning, ett publikt framträdande, där, för min egen del, min privata roll som sångerska nästan överskuggade min rollfigur varje gång jag började att sjunga. Det kändes som om sången inte riktigt smälte in med arbetet och det övriga rollspelet, som ska visa vardagslivet för de rollfigurer vi spelar. Jag upplevde att det lätt blev på detta sätt så fort någon annan sjöng också, att det som pågick runt omkring stannade upp. Och det var nästan uteslutande de med scenvana som sjöng. Tanken på att den mångfald vi idag har bland våra röster också borde funnits under den tid våra rollfigurer ”levde i”, alltså den tid vi ger illusion av att leva i, fortsatte gäcka mig och jag började fråga mina kollegor om hur de upplevde situationen. Några svarade att de inte hade några som helst problem med att sjunga varken själva, tillsammans med andra eller inför andra, andra att de gärna sjöng för sig själva, kanske tillsammans med andra, men inte inför andra, och ytterligare några som ibland sjöng för sig själva, men helst inte sjöng tillsammans med andra och absolut inte inför en publik. Jag började fundera över varifrån denna, särskilt den sistnämnda gruppens, osäkerhet inför att ta sången inför en publik, då med Jamtlis besökare i åtanke, kunde komma från. Kunde det vara att aktörernas tillgång till sångmaterial var dålig och måste förbättras? Jag gick igenom aktörsbiblioteket, kontaktade museets arkiv och bibliotek för att ta reda på vilket material som fanns tillgängligt där, noterade vilket sångmaterial som var presenterat i museets egna musikutställningsrum, ”Jamtli Låt och språkstuga”, samt sökte på internet och i biblioteksbasen. Det tillgängliga sångmaterialet visade sig vara enormt! Det verkade, trots detta, som om många av aktörerna inte visste vilket material som fanns att tillgå eller inte hade tänkt på att använda sig av det.

Då föddes tanken på att skapa ett skriftligt instuderingsmaterial, ett upplägg som kunde finnas tillgängligt för alla aktörer under varje säsong, så att ”hjulet inte behövde uppfinnas på nytt” för varje ny aktörsgrupp. Det har tidigare genomförts försök att få aktörerna att använda sig av sången i större utsträckning på Jamtli. Drama- och sångpedagogen Marcel Rådström genomförde under sin tid som anställd ett antal projekt och några av aktörerna kom ihåg detta, men det har av någon anledning inte fått dem att fortsätta sjunga sedan han slutat. Projektet verkar ha varit beroende av hans närvaro och uppmuntran, vilket var en intressant observation och som jag insåg att jag måste ta hänsyn till i det upplägg jag nu bar i tankarna.

Men först ville jag försöka förstå varför aktörerna inte sjöng trots den nästan obegränsade tillgången på sångmaterial. Det verkade finnas andra hinder, något som låg i vägen för att de skulle sjunga. Jag började fråga aktörerna vad de själva tyckte och vad de trodde att deras osäkerhet inför tanken på att sjunga för Jamtlis besökare berodde på. Efter några samtal tog arbetet en något oväntad vändning; flera av aktörerna påstod att de inte *kunde* sjunga! Även om jag vetat att många föredrog att inte sjunga, så blev jag ändå förvånad över dessa uttalanden. Kanske för att jag tänkte mig att man inte söker ett jobb som aktör om man inte är en smula extrovert eller exhibitionistisk, då det ofta handlar om att stå centrum för besökarnas uppmärksamhet. Men det verkade vara svårare med sången än med agerandet.

Efter en stund började jag ana ett mönster, där många av de som tyckte det var svårt att sjunga *inför* och *tillsammans* med andra hade fått höra av en *auktoritär* person i sin närhet, ofta förälder eller en lärare, att de ”inte sjöng så bra”, att de ”sjöng för starkt”, att de skulle ”sluta sjunga hela tiden” och liknande. Detta hade många av de aktuella aktörerna burit med sig hela livet, för några innebar det ett antal årtionden. Då upptäckte jag att det ibland var små saker som kunde medföra stora förändringar för den enskilde. De samtal som kom i spåret av dessa intima avslöjanden om den egna ”bristen på sångförmåga” var väldigt öppna och känsllosamma och ledde in på samtal om otillräcklighet, mod och hur man ibland ger andra makten att bestämma över vad man kan eller inte kan göra under ett helt liv. Dessa samtal hölls ibland i enrum med aktören, ibland inom en liten grupp i gårdsmiljön, ibland i lite större gruppsammanhang. Och responsen lät inte vänta på sig. Jag upplevde ett nästan överväldigande gensvar hos aktörerna, där större delen av de jag talade med ville att sången skulle få ett större utrymme på Jamtli.

Det slog mig då att det som måste till för att aktörerna skulle närma sig sången var *motivation* och *inspiration*. Men för att visa dem möjliga tillnämningsmetoder så måste jag själv

försöka förstå hur själva sångprocessen fungerade för aktörerna, med Jamtli som kontext och med besökarna i åtanke.

Varför tycker då jag att det här är en viktig fråga? Det som intresserar mig är varför vi har kommit att tro att vi *inte kan* sjunga eller att vi inte sjunger *tillräckligt bra*, något som jag definitivt anser har sin bakgrund i vår samtida kultur. För att ta det ytterligare ett steg frågade jag mig också; vilka *värdeideal* bundna till sången förmedlar Jamtli och dess aktörer till sina besökare med att *inte* sjunga eller t.o.m. säga att de *inte kan* sjunga? Vad tar vi oss för rättigheter med att påstå att våra nutida performativa sångideal ska stå som norm även för sången som den såg ut i en storbondefamiljs kök år 1785 eller på Östersunds bakgator 1895? På samma sätt som vi idag kan gå och småsjunga för oss själva, kunde säkerligen människor som levde för 100 eller 200 år sedan också gå och nynna en sång som de tyckte om eller nyligen hade hört eller blivit påmind om. Detta ”fenomen”, att sjunga för sig själv utan något speciellt syfte eller målgrupp, kan man kalla *vardagssång* eller *introvert sång* (Espeland, 1997, 1999, 2003).

## 2 Frågeställning

Genom den här studien vill jag utforska paradoxen det innebär att sjunga vardagssång, den privata, personliga sången, på den scen som Jamtli ändå måste anses vara i förhållande till sin offentliga tillgänglighet. Genom att närma sig folkmusiken, som vi främst upplever på scenen idag, som vardagssång kan man kanske göra det enklare för aktörerna att tillnärma sig den, när dess representativa egenskaper får stå åt sidan.

Hur kan man ta tillbaka folkmusiken från scenen för att sedan återföra den, men då som vardagssång?

1. Vad definerar introvert sång, vardagssång?
2. Vilka förutsättningar finns för vardagssångens existens på Jamtli?
3. Hur kan ett skriftligt instuderingsmaterial hjälpa Jamtlis aktörer att använda sig av sången i arbetet?
4. Varifrån kommer våra föreställningar om att vi *inte kan* sjunga eller att vi inte sjunger *tillräckligt bra*?

## 2.1 Tidigare litteratur

### 2.1.1 Sång på museer

När jag började skriva skissen för den här uppsatsen, hösten 2012, fanns det nästan ingen litteratur som berörde just sången på museer, men nästan som vid ödets ironi, så utkom våren 2013 en annan masteruppsats som berör ämnet jag skriver om, dock i ämnet musikvetenskap, ”Sång i museumsformidling - Om bruk av sang i museumsformidling med spesielt vekt på bruk av syngende guider på Hedmarksmuseet ” skriven av Kristine Lundsbakken (Lundsbakken, 2013). Denna uppsats snubblade jag över precis på slutet av mitt eget projekt och det tidsmässiga sammanträffandet kanske kan tolkas som om vi båda känt att det finns ett behov av att utreda just museer som möjliga arenor för sången. Det kan vid första anblick finnas vissa likheter mellan den och min egen, men Lundsbakken tar sig främst an sjungande guider, något som jag anser skiljer sig från att använda sången som en integrerad del av ett rollspel och så har hon ett starkt fokus på den personliga musikupplevelsen, sett ur ett besökarperspektiv.

Hon har ett avsnitt som förklarar just skillnaden mellan guiden, som är observerande och närvarande i nutid, *third person interpretation*, och en rollspelande aktör, vars karaktär enbart förhåller sig till sin tänkta samtid, *first person interpretation*. Lundsbakken grundar sin uppsats på intervjuer och berättelser i mycket större omfattning än vad jag har gjort och på så vis får hon en personlig inblick i både utövarens och publikens personliga kontext och erfarenhet.

Hennes frågeställning handlar om vad som utmärker en sjungande guide, samt varför och hur man kan använda sången i ”museumsformidling”. När hon svarar på frågan hur det kan användas listar hon exempel på situationer och åberopar sångens kulturhistoriska värde, medan jag arbetat med tanken om *varför* den har just det värdet. Som sångens positiva effekter, och som svar på varför den bör användas, listar hon bl.a. att den väcker känslor, den konkretiserar, förstärker, den berättade historien och att den levandegör historien. En sak jag reagerade på var att hon skriver ”Det er viktig at sangen følger historien kronologisk.” (Lundsbakken, 2013, s. 79), men hon gör aldrig någon riktig redogörelse för varför, hur man i sådana fall bedömer sångens ålder och varför detta är viktigt för sången som uttrycksmedel. Hennes slutsats är att *sången kan ge sterke musikopplevelser og derfor ægner sig velt ved museer*, där den kan bidra till ökad kontakt mellan anställda och besökare och besökarna sinsemellan osv.

Jag finner det intressant att hon i slutet skriver: ”Det å satse på *syngende guider* krever at museet skaffer guider som har stor formidlingsevne samtidig som de har interesse for historie og har gode sangstemmer.” (Lundsbakken, 2013, s. 82). Här upplever jag att hon presenterar ytterligare en skillnad mellan aktören och guiden; att guiden får en presentativ roll, i och med att denne står som sig själv framför gruppen, och fokus hamnar på själva framträdandet och därmed på sångens estetiska kvaliteter.

## 2.1.2 Ett urval av övrig litteratur

Om begreppen introvert och presentativ sång är det främst Velle Espeland som publicerat artiklarna jag använt mig av (Espeland, 1997, 1999, 2003, 2012). Ingrid Åkessons avhandling om den folkliga sången i ett nutida perspektiv (Åkesson, 2007a) och Maritha Rhedins *Sjungande berättare* (Rhedin, 2011), avhandlar båda två offentlighetsbegreppet och refererar till den färöiske forskaren Eydun Andreassen och hans bok ”Folklig offentlighet” (Andreassen, 1992). Åkesson har också skrivit en artikel om hur man betraktat tanken på musikaliska specialister genom tiderna (Åkesson, 2007b), som också varit med i bakhuvudet sedan ett tidigt stadium, kanske främst från mitt eget aktörsperspektiv, och satt igång många tankar om hur sången framställts på Jamtli. Bland andra forskare som undersökt framförandesituationer återfinner vi Lars Lönnroth som i ”Den dubbla scenen” (Lönnroth, 1978) bl. a. talar om den historiska avgränsningen mellan scen och publik.

Owe Ronströms intressanta diskussioner kring begrepp som kulturarv (Ronström, 2006b, 2008) samt boken ”Destination Culture” (Kirshenblatt-Gimblett, 1998) fick mig att vrida och vända på mina egna fördomar och tankar om vad kulturarv innebär. När det gäller kommunikation har Bringéus (Bringéus, 1976, 2005; Bringéus & Rosander, 1979) varit en ovärderlig källa till förståelse. För att sätta mig in i hur museerna som institutioner fungerar har jag främst använt mig av Eilean Hooper-Greenhills böcker (Hooper-Greenhill, 1992, 1994, 1999) och Sten Rentzhogs omfattande studie av friluftsmuseerna (Rentzhog, 2007a).



## 3 Metod

Denna studie av vardagssångens möjligheter i arbetet på Jamtli Historieland har sitt grundlag i material som insamlats genom samtal enligt kvalitativ metod, deltagande observation, ett frågeformulär som utgått till samtliga av sommarens aktörer och några av de som arbetat förr, som det varit frivilligt att svara på, samt genom en omfattande litteraturgenomgång.

### 3.1 Kvalitativ metod

Kvalitativ metod förutsätter att man tar hänsyn till varje enskilt svar i en intervju. Jag har dock inte använt mig av regelrätta intervjuer, snarare samtal och observationer med sporadiska anteckningar.

Dessa frågor utgick inte från ett fast formulär, utan diskussionen formades av aktörernas svar och fortsatte i olika riktningar. Jag spelade inte in dessa diskussioner, utan har antecknat deras synpunkter, samt tagit kontakt med några av dem vid senare tillfälle och diskuterat ytterligare tankar. I slutet av säsongen skickade jag ut ett frågeformulär (Bilaga 1) till aktörerna där jag fortsatte med mina frågor, nu lite tydligare formulerat och samma för alla, kring deras privata och yrkesmässiga förhållande till sången. Vid läsningen av svaren tog jag hänsyn till om det var deras första sommar eller om de hade arbetat på Jamtli tidigare och därför kunde jämföra med tidigare säsonger. Under den tid jag har skrivit denna uppsats har jag inte arbetat som aktör, utan tidvis observerat aktörernas arbete och diskuterat med dem både privat och på arbetstid. Många av aktörerna är goda vänner och därmed har gränsen mellan arbete och fritid ibland suddats ut i samtalen. Allt jag har fått berättat för mig har genomgått min egen utsållningsprocess och frågorna jag ställt har haft som mål att för min egen skull förstå vad aktörerna anser om sin egen sångförmåga, om de kan förklara varför de har dessa tankar, samt deras tankar om sång på Jamtli överhuvudtaget. Jag försökte isolera en kärna i de uttalanden som gjordes med hjälp av min egen erfarenhet både som aktör, sångerska, körledare, etnologi- och kulturhistoriestudent.

## 3.2 Deltagande observation

Jag har under delar av insamlande använt mig av deltagande observation genom mitt arbete som aktör, men också genom att låta samtalet styra intervjuernas fortgång och observerat de beteenden och reaktioner som framkommit under dessa samtal.

”Vid en deltagande observation är ju varje beteende ett personligt svar på den andres beteende, dvs har en innebörd som inte är omedelbart klar för en utomstående. Det går inte att beskriva situationen och beteendena däri på ett sådant sätt att en utomstående skulle kunna upprepa dem och därvid göra samma observationer. Beteendena utvecklas ju ur varandra, det ena ger det andra, och en annan gång blir situationen oundvikligen annorlunda. Däremot kan man även här göra en trovärdig beskrivning genom att noga redogöra för situationen, mina egna och den andres beteenden, och därigenom skapa en möjlighet för en utomstående att åtminstone förstå hur man erhållit ifrågavarande sinnesdata.” (Eneroth, 1987, s. 118)

Utöver min observation av aktörerna har jag också när tillfälle funnits noterat besökarnas respons på det som händer i mötet med aktörer och med det fysiska området Jamtli. När man utövar improvisationsteater med vissa bestämda förutsättningar måste man som aktör ständigt reflektera över besökarnas reaktioner och använda dem för att förbättra sitt eget spel, fundera över hur man kan förmedla den kunskap man själv har och hur man kan tillägna sig den kunskap besökaren besitter. Detta gör egentligen hela arbetet till en ständigt deltagande observation, eller som Bo Eneroth uttrycker det; man blir både ”jag-deltagaren” och ”jag-åskådaren” (Eneroth, 1987, s. 117) Även om de metoder man reflekterar på är individuella och inte följer något schema, så måste syftet ändå ses som att bli en bättre aktör, både för sin egen och arbetsplatsens skull.

Jag har under det här arbetet inte själv använt mig av direktobservation av iscensatta situationer eller *kvalitativa experiment* (Eneroth, 1987, s. 114), men jag har däremot bett aktörerna testa sig fram och meddela mig om det är något särskilt de kommit fram till eller vill dela med sig av. Här kan nämnas lockropsövningar i fäboden under aktörernas introduktionsvecka, där jag, för att få dem att överkomma sin prestationsångest inför kaukningen (kulningen), bad dem ropa över sjön för att de fiktiva djuren som stod på andra sidan skulle höra dem. De fick testa en massa olika ljud och jag bad dem öva hemma eller där de visste att de var ensamma, men gav dem inga särskilda uppdrag. När jag återvände under säsongen berättade de att de ropade varje dag, ofta med sina ”barn-för-en-dag” och mitt intryck var att de tyckte det var roligt att få testa hemma och därmed våga ”ta med rösten till jobbet”. Likaså med sången i kyrkan, där jag nämnde polyfonisk sång och att man kunde

sjunga samma text, men med sin egen melodi. De var lite chockade först, men sedan glada när de berättade vilken respons de fått på sina försök att få med besökarna på detta. Här var jag alltså inte närvarande utan har fått andrahandsinformation från aktörerna om vad som hände. Hade jag frågat någon besökare hade svaret säkerligen varit annorlunda, men det gjorde jag alltså inte.

### 3.3 Materialets begränsningar

Vad hade hänt om jag företagit regelrätta intervjuer baserade på förutbestämda frågor med aktörerna? Svaren hade säkerligen sett något annorlunda ut, måhända hade de varit mer utfyllande och möjliga att utröna mönster efter, men jag tror också att undersökningen hade kunnat bli mer styrd av de frågor jag ställt. Den kvalitativa empirin hade kanske också kunnat vara av större omfattning.

Jag har endast talat med aktörer i detta arbete. Hade jag ställt frågorna till *besökarna* hade grundlaget sett väldigt annorlunda ut.

### 3.4 Aktörer

Jag föredrar att använda ordet *aktör* framför *skådespelare*, då många av de anställda varken är professionella skådespelare eller utbildade inom drama på högre nivå, utan ofta har andra kunskaper och kvalifikationer som grundlag för sin anställning. Ibland använder jag dock mig av begreppet *utövaren* och syftar då till att detta kan appliceras på aktörens roll. Likaså går besökarna under olika epitet, såsom åskådare, åhörare, mottagare osv.

### 3.5 Tankar om hermeneutik

”Hermeneutics tells us that the construction of meaning depends on prior knowledge, and on beliefs and values. We see according to what we know, and we make sense of meaning according to what we see. In this way we construct our meanings, and do not find them 'ready-made'. The construction of meaning partly depends on how we relate the past to the present. All interpretation is, therefore, necessarily historically situated. Our own position in history, our own culture, affects meaning, as meaning is constructed in and through culture. Perception (what we see), memory (what we choose to remember) and logical thinking (the sense we choose to attribute to things) differ culturally because they are cultural constructs.” (Hooper-Greenhill, 1999, s. 13)

Hermeneutiken handlar om att se till människans förförståelse, den inställning med vilken vi betraktar världen och skapar mening i det vi ser. För att översätta en rad ur citatet: ”Vi ser i enlighet med vad vi vet och vi skapar mening av det vi ser”. I den här studien bildar min erfarenhet som aktör min förförståelse genom vilken jag ställt frågorna, tolkat svaren och skapat sammanhang och mening i det jag observerat, samtidigt som aktörernas förförståelse av besökarnas förväntningar påverkar rollspelet som jag observerat och samtalat om. Detta påverkar vilka resultat våra undersökningar ger och vilken riktning de tar.

Jag har försökt förstå vad värdenormer i förhållande till sången som uttryck för den enskilde individen innebär genom att ständigt reflektera genom mitt eget perspektiv som både aktör och sångerska.

## 4 Jamtli

Jamtli är sedan 2008 det samlade namnet för det som förr hette Jämtlands läns museums alla avdelningar i Östersund. Tidigare har namnet enbart refererat till utomhusavdelningen, men för att underlätta administration och kanske även i marknadsföringssyfte bestämde man sig för att låta all verksamhet ske under namnet Jamtli.

### 4.1 Museer och friluftsmuseer

Under 1800-talets pågående nationsbygge pågick insamlingsresor av både föremål, musik, dans, sägner och levnadsskildringar. Detta pågick i början ofta på privat initiativ av samlarna själva eller frivilliga föreningar, men allteftersom samlingarna ökade i omfång uppstod också behovet för lokaler och områden där man kunde förvara och sedan också visa upp, då utvalda delar av, det insamlade materialet för allmänheten.

Om förhållandet mellan vad som visas på museer och rådande ”sanningar” skriver Eileen Hooper-Greenhill följande:

”Museums have always been intimately interconnected to prevailing and changing views of what is counted as truth, which itself emerged from contemporary structures of knowledge. Thus, as what counted as 'truth' changed across the centuries, museums and the interpretation of objects changed too.” (Hooper-Greenhill, 1999, s. 1)

Själva ordet *friluftsmuseum* ska ha förekommit första gången i en tidningsartikel år 1892 (Rentzhog, 2007a, s. 17). Prefixet ”frilufts-” var populärt i tidens romantiska vurm med naturen som förebild och inspiration. Vilket som egentligen var Skandinaviens första ”friluftsmuseum” kan diskuteras. Man kan tala om de museala byggnadssamlingarna som samlades på olika platser av privata skäl eller de som samlades för att visas upp för allmänheten, men man kan också tala om de av dessa områden som också användes för att visa den levande kulturen, antingen samtida eller en rekonstruerad version av en svunnen tid.

Den samling byggnader som redan under början av 1880-talet samlades på Kung Oscar II's kungsgård på Bygdøy i Oslo, som från 1894 kom att bli en del av Norsk Folkemuseum, ansågs av många vara det första friluftsmuseet i den grad att det var en byggnadssamling som var öppna för allmänhetens beskådan (Hagen, 2009, s. 10; Rentzhog, 2007a, s. 57-61).

1891 invigdes den utomhusdel av Nordiska museet, på Djurgården i Stockholm, som skulle komma att gå under namnet Skansen. Grundaren Arthur Hazelius hade 1884 varit på besök på samlingarna på Bygdøy och tydligt inspirerats av de byggnader man satt upp (Rentzhog, 2007a, s. 60). Men Hazelius hade ytterligare visioner för Skansen. Han ville inte bara visa byggnaderna, han ville visa hur man *levt* i de byggnader som stod uppförda, samt hur naturen runt varje miljö skulle sett ut. På Skansen arbetade man med att, utöver att visa livet som man ansåg att det antagligen tätt sig i de olika miljöer man visade upp, återuppliva gamla folkseder som sedan spred sig i samhället: ”Man sjöng folkvisor och berättade historier, ringde i kyrkklockor och serverade kulturhistorisk mat.” (Rentzhog, 2007a, s. 20). Hazelius skriver själv om sängen på Skansen ”På skilda bygdemål berättas fornlådriga sägner eller sjungas ur folkets hjärta framsprungna visor”. (Rentzhog, 2007a, s. 21 med ref. till Nordiska museets historia, Nordiska museets tjugofemårsminne 1873-1898, Stockholm)

## 4.2 ”Från Fornvall till Folkpark”

Idén till det som idag kallas Jamtli föddes redan 1886, då Östersunds 100-årsjubileum som stad firades och Jämtlands läns Fornminnesförening bildades. Den bildades med ”syfte att verka för bevarandet av länets traditionella folkkultur.” (”Jamtli historia,” 2013)

Tillsammans med föreningen ”Jämtslöjd”, som bildades 1908 med syftet ”att studera och taga till vara på länets gamla kultur; att på grundvalen av densamma bygga upp en ny” (Rentzhog, 2007a, s. 89 med hänvisning till Widén 1912; Jämtslöjds årsberättelse 1908), och på dess ordförande landshövdingshustrun Ellen Widéns initiativ införskaffades 1908 det första huset, *Tingshuset* från Gärde i Brunflo, till området. Det dröjde dock några år innan man hade samlat in nog med pengar för att flytta och sätta upp det, så det första huset som kom att uppföras på området kom att bli en gård från Sikås i Hammerdal, idag känt som Hammerdalsgården. (Husen kom också att fungera som förråd för de föremål man samlade in.) Ytterligare ett, det nuvarande *Restaurang Hov*, tillkom fyra år senare.

11 oktober 1912 togs första spadtaget, i marken som hade upplåtits av stadsfullmäktige, till det som skulle bli friluftsmuseet "Fornvallen Jamtli" i den nordvästra delen av staden Östersund, i stort sett samtidigt som många andra residensstäder i Sverige också fick friluftsmuseer (Rentzhog, 2007a, s. 67). Namnet tillkom efter att man anordnat en namntävling och där bestämt sig för att kombinera två av svaren; "Fornvallen" och konstnären Carl Tiréns namnförslag "Jamtli", där ordet "Jamt" skulle anknyta till Jämtland och jämtarna och "li" var hämtat från det dialektala ordet för "sluttning".

Som inspiration hade man det norska museet Maihaugen i Lillehammer där man hade som intention att uppföra alla de införskaffade husen i en geografisk miljö som var så lik deras ursprungliga som möjligt. Dess grundare Anders Sandvig sade i invigningstalet 1904 att han "ville gärna att den besökande skulle glömma, att det var en samling han såg för sig, men få intrycket, att det var verkligt hem han gästade" (Rentzhog, 2007a, s. 76) Både Ellen Widén och den blivande museichefen Eric Festin besökte Maihaugen och hänfördes över Sandvigs arbete (Rentzhog, 2007a, s. 91).

På den egna hemsidan skriver man om syftet med bildandet av friluftsmuseet: "Visionen var att i nykterhetens, folkgemenskapens och nationalismens anda skapa en levande arena för traditionell folkkultur" ("Jamtli historia," 2013). Även vad gäller aktiviteterna på området verkar man ha inspirerats av Maihaugen där Sandvig ville använda området för att visa "folkfester, folkmusik, folksång, folklekar och historieberättande" och under invigningen använde sig av utklädda aktörer för att vidare förmedla känslan av att husen var bebodda. Det fanns då inga ekonomiska möjligheter att låta aktörer bo och visa sin verksamhet på museet hela sommaren, men enligt Rentzhog var Sandvig en av de som tydligast haft en vision om det som skulle komma att kallas "Living history" (Rentzhog, 2007a, s. 77).

Jamtli hade redan tidigt som mål att representera både materiell och immateriell kultur och detta skulle uppnås genom att arrangera "kurser i hantverk, byggnadskonst och folkdans, och man anordnade spelmansstämmor, folkfester och marknader." ("Jamtli," 2013b). Jamtli kom alltså att hysa kurs- och föreningsverksamhet, och ytterligare hus inköptes eller skänktes till museet, monterades ner och flyttades till den plats i nordvästra Östersund som upplåtits av stadsfullmäktige och man tidigare uppfört de första byggnaderna.

Eftersom samlingarna ständigt ökade i storlek föddes idén om en huvudbyggnad för utställningar och förvaring. Den började byggas 1928 för att stå färdig i september 1930.

Utomhusområdet fortsatte användas av föreningar och under högtider, men museet drev också själva verksamhet på området. Under åren 1937-1948 bedrev något man kallade ”Parklek”, där barn och ungdomar träffades för att ”leka kulturhistoriska lekar och fick mjölk och bullar” som förre museichefen och landsantikvarien Sten Rentzhog skriver att han själv varit med på och fortsätter ” Kanske var det den upplevelsen som gjorde att jag bestämde mig för att göra barnverksamhet till Jamtlis huvudinriktning.” (Rentzhog, 2007a, s. 317).

Omkring 1950 startade man med ett försök att visa en fåbod i full drift på området, dit ett jordbrukarpar kom med egna djur och stannade hela sommaren. Även en skogsby tillkom på privat initiativ, under namnet ”Skogliga friluftsmuseet” (Rentzhog, 2007a, s. 310).

I Sverige uppstod en rad folkparker under 1950-talet med förebilder både från Skansen och radioprogrammet ”Karusellen”. Jamtli var inte sena att haka på trenden med sitt koncept *Jamtlikväll* som startade 1953. Man gick ”från Fornvall till Folkpark”, som Erika Sandström uttrycker det (Sandström, 2005, s. 73). Evenemanget, som alltid gick av stapeln på onsdagskvällar, bestod av scenframträdanden av både rikskända som lokala förmågor, lekar och dans. Det blev också en viktig inkomstkälla för museets övriga verksamhet. (Rentzhog, 2007a, s. 310) *Jamtlikväll* pågick ända fram till 1979, men det fick stora konsekvenser genom slitaget som uppstod på de hus som fanns på området.

## 4.3 Jamtli historieland

Från USA kom under början av 1980-talet kritik mot det man refererade till som ”döda museer” i Europa. Kritiken kom bl.a. från en av förespråkarna av det man kallade ”Living history”, Jay Andersson, som ska ha sagt att ”de europeiska friluftsmuseerna var som superba historiska scener utan skådespelare.”(Rentzhog, 2007a, s. 262). Något som också kom att påverka den inriktning många friluftsmuseer valde var den sk. ”Living Historical Farms”-rörelsen, vars första initiativ togs på 1970-talet (Rentzhog, 2007a).

År 1974 skedde en organisatorisk förändring då museet omorganiserades till en stiftelse. Stiftarna var Jämtlands läns landsting, Östersunds kommun, föreningen Heimbygda och Jämtlands läns konstförening.(”Jamtli historia,” 2013). Man hade då redan börjat förhandla om att delar av området skulle avvecklas till fördel för en idrottsanläggning, men Sten



Rentzhog, som tillträdde som museichef 1970/71, skriver i boken *”Friluftsmuseerna: En skandinavisk idé erövrar världen”* (Rentzhog, 2007a) hur han såg framtidspotential i området och man började utreda hur området skulle kunna användas både i pedagogiska syften, med en vision om ett museum som kunde upplevas med alla sinnen, och som ett inlägg i debatten om ”kulturens demokratisering” (Rentzhog, 2007a, s. 311). Han skriver: ”I min vision såg jag hur Jamtli skulle göra det möjligt att nå alla människor, oavsett ålder, utbildning eller intresse.” (Rentzhog, 2007a, s. 311)

Eftersom man saknade ekonomiska medel för att själva bedriva verksamhet på området, så ville man locka till sig föreningar och organisationer som skulle kunna visa upp hantverk, dans och musik. En av dessa föreningar var folkdanslaget ”Ungdomsringen”, som med museets tillåtelse ägnade en vecka varje år åt att leva 1700-talsliv på det som idag går under namnet Lillhärdalet. Det blev en succé och museet använde bl.a. detta exempel i sitt försök att övertyga kommunen om att museet självt skulle kunna bedriva liknande verksamhet på området. För att kunna finansiera sådan verksamhet var man tvungen att få tillstånd att stänga området och börja ta en entréavgift från besökarna. Men då måste man också locka med något som besökarna skulle tycka var värt biljettpriset. Området genomgick en rejäl förändring där fokus låg på att skapa hela sammanhängande miljöer med utgångspunkt i bestämda årtal och vissa geografiska förutsättningar. Det fanns under den tiden inget museum i Sverige som använde sig av levande rollspel i stor utsträckning, så man hämtade inspiration främst från England, där s.k. ”First-person-interpretation” (Lundsbakken, 2013; Sandström, 2005, s. 68) användes som förmedlingsmetod.

Rollspelet skulle användas för att ge s.k. ”Aha-upplevelser”. Rentzhog beskriver det som ”när man plötsligt ställs inför en annan tids värderingar och sätt att tänka, och som i blixtbelysning ser det förflutna och ens egen tid i nytt ljus.” och vidare om varför man ville använda sig av dem: ”Med glimtar av andra tiders tankesätt ville vi ge besökarna perspektiv på sig själva och sin egen tid, mana till tolerans, eftertanke och självständighet.” (Rentzhog, 2007a, s. 315). Man satte bestämda årtal på varje gård och de flesta miljöer skulle också bebos av förutbestämda rollfigurer. Inför sommaren 1984 drillades aktörerna att lära sig den kunskap man samlat in, om de olika tiderna och miljöerna, utantill. Det fanns dessutom en föreskrift med 5 punkter (Se bilaga 2) som man skulle förhålla sig till och som man förväntades kunna utantill. Rentzhog skriver att den första sommarsäsongen blev ganska kaosartad, men att man lärde sig mycket från de erfarenheter man samlat på sig och kunde använda dessa för att bättre förbereda nästa sommar.

Sommaren 1986 bytte man namn på utomhusdelen av museet till ”Jamtli Historieland”, för att förtydliga att man inte ägnade sig åt traditionell museiverksamhet, att man ”inte var ett vanligt museum”. (Rentzhog, 2007a, s. 314). Varför bytte man då namnet? En anledning var kanske, att liksom Skansen, kunna marknadsföra Jamtli som ett eget varumärke där namnet inte definierade, och möjligen därmed begränsade, verksamheten. Thomas Bloch Ravn, chef för ”Den Gamle by” i Århus, Danmark, skriver om dualiteten i benämningen museum och ger möjliga anledningar till varför vissa museer bytt ut ordet: ”The word museum is associated by a lot of people with dullness and elitism, but on the other hand it gives a kind of guarantee for a certain degree of credibility and seriousness.” (Ravn, 2008).

### 4.3.1 Dagens historieland

Jamtli är idag en stiftelse där Östersunds kommun, Jämtlands läns landsting, Heimbygda och Jämtlands läns konstförening är stiftare, med landstinget och kommunen som huvudmän (Jamtli, 2014). Historieland ingår administrativt som sektion under avdelningen för publik och upplevelser och är öppet varje dag från midsommarhelgen, i slutet av juni, till slutet av augusti, då skolorna åter startar. Området i sig används dock under hela året av både museet och för privata tillställningar. Det är öppet för allmänheten att komma och gå när ingen särskild aktivitet sker på området. Jag fick en gång höra en träffande beskrivning av tillgängligheten på uteområdet av en aktör: ”Jamtli måste vara den enda plats som stänger när vi öppnar och öppnar när vi stänger!”.

En hel del har förändrats sedan starten 1984. Både antalet rollspelsmiljöer och aktörer har ökat och under sommaren 2013 var ca 44 aktörer anställda över sommaren och utöver dessa ett hundratal ungdomar som sommarjobbar för kommunens räkning.

De rollspelsmiljöer som idag finns på området (för karta över området, se bilaga 1) är, ordnat efter årtal:

Årtal	Miljö
1773	Kyrkan
1785	Lillhårdalsgården (och även kyrkan ibland)
1824	Tingshuset
1895	Torget, Gulleboden, brygghuset, banken, fotoateljén, Hackåsgården, Näsgården och fåboden

1942	Per Albin-torpet och skogskojan
1956	Macken
1975	Villan, ”Gröna vågen”-torpet, Pensionärslägenheterna, ”Fem myror”-temaparken.

### 4.3.2 Historievandringar

I tillägg till rollspelet i de enskilda miljöerna erbjuds besökarna tre gånger dagligen, under sommarsäsongen, en historievandring. En aktör leder då en grupp besökare runt området enligt olika förutbestämda rutter, där man ges en kort introduktion till varje miljö man besöker och sedan får uppleva en inblick i livet för de som bor i miljön. Gruppen får ofta en gemensam roll inför besöket som bybor, turister, barn eller något annat, men ibland väljs någon eller några ut för att utföra vissa uppdrag. Upplevelserna under dessa vandringar kan vara dramatiska händelser såsom olyckor, barnafödande, arresteranden, rovdjur som smyger i trakterna eller mottagandet av illavarslande besked, likväl som det kan vara fredfulla demonstrationer av ”nya” jordbruksmaskiner, separatorer eller andra handelsvaror. Ibland söker man husrum eller tjänst som dräng eller piga, eller så övar man trafiksånger med barnkören, lär sig dansa one-step via brevkursen till tonerna av vevgrammofonen, agerar domare i tvister, lämnar tiondet till prästen, förhörs om budorden av densamme, erbjuds köpa bil av mackföreståndaren, får provsmaka husets egen mat, lyssnar till historier från kriget, övar nykterhetssånger eller lekar inför helgens möte och mycket, mycket mer.

### 4.3.3 Tidsresor

För barn från 5 år och uppåt erbjuds möjligheten att, i en vuxens sällskap, vara med på en tidsresa. Temat för tidsresan varierar och kan vara t.ex. emigrationen till Amerika, då barnen får packa det de vill ta med, säga adjö till familj och vänner, betala sina skulder, resa med ångbåt (en lekplatsversion) och hästskjuts till ”moster Johanna” i Little Falls för att där bjudas på amerikanska pannkakor och höra berättelser om livet ”over there”. Andra teman kan vara skola anno 1895, barnafödande, nattfrieri, nödår 1785, barndop, gammaldags lekar, söndagsskola, besök hos tvätterskan, namnsdagsfirande, norska flyktingar 1942, scouter 1942, dagis 1975, forbonderesor etc.

### 4.3.4 Barn för en dag

För barn som vill stanna lite längre och prova på hur det är att vara barn på någon av gårdarna så kan man anmäla sig som ”barn för en dag” på vissa utvalda gårdar. Barnen stannar på gården under 4 timmar, kläs i tidsenliga kläder, tilldelas roller och rollnamn och sedan får de vara med på gårdens aktiviteter och känna på hur det var att vara barn på den tiden. Barnen förväntas leva sig in i den roll de tilldelas, men självklart behöver de inte göra saker de inte vill, något som kanske skiljer deras verklighet från deras rollfigurers verklighet.

## 4.4 Rollspel på Jamtli

Dokumentärfilmskaparen Hans Vilius har sagt ”when choosing between absolute truth and dramaturgy, dramaturgy will always win.” (återgivet i Ludvigsson, 2003, s. 321). Man kan dra många paralleller mellan historiska dokumentärer och filmer och upplevelsen av ett besök på Jamtli. Om friluftsmuseernas olika roller i samhället skriver Sten Rentzhog:

”Friluftsmuseerna är besläktade med museerna, men har också mycket gemensamt med teaterinstitutioner, med filmen, och även med kulturmiljövårdsinstitutionerna, undervisningsinstitutionerna och många fler. Ett friluftsmuseum är lite av alla dessa, och mycket mer därtill.” (Rentzhog, 2007b, s. 98)

Dramaturgin används för att skapa effekt och respons, för att provocera och inspirera, för att skapa nyfikenhet och debatt. Den kan kommunicera det som står skrivet mellan raderna, det som inte orden räcker till för, genom användandet av scenografi, rekvisita och det vi alla har gemensamt; den mänskliga kroppen. Man kan använda rollspelet för att förstärka eller kommunicera ett budskap genom att använda, miner, gester och kroppsspråk; rent fysiska gemensamma mänskliga nämnare. Kort sagt, människor spelar människor och fungerar som kontakt mellan den fysiska miljön och besökaren. Catherine Hughes skriver om teater som metod för att avspegla den nutida människan i den forntida och den framtida:

”Theatre and museums are storytellers, tapping into an element human consciousness. Both museums and theatre present us with ourselves in different contexts, holding the mirror up and showing us what we have done and what we might do.” (Hughes, 1998, s. 10)

Egentligen handlar nästan hela vårt liv om roller. Roller vi väljer medvetet eller omedvetet i förhållande till andra människor och situationer. Man talar om vår syn på oss själva och den

identitet vi beskriver oss själva genom. Hur och vem vi kommunicerar med, hur vi finner vår roll i samhället och kulturen, hur vi sjunger, hur vi pratar, vem vi pratar med och likaså allt vi väljer att *inte* göra eller visa – allt handlar om roller och identitet! Den roll aktören iklär sig på Jamtli är oftast mer eller mindre lik sin utövare, då den improviserade teatern förutsätter instinktiva reaktioner. Dock kan man se en tendens till att ju mer kunskap om rollfigurens sociala och fysiska kontext aktören tillägnar sig, desto lättare är det att distansera rollfiguren från aktörens personlighet. Med kunskapen om den sociala och fysiska kontexten följer skapandet av rollfigurens fiktiva personliga kontext, man utvecklar rollfigurens personlighet och kan utifrån den också ta ställning i värdefrågor, argumentera för eller mot aktuella ämnen, och genom sina handlingar uttalat förmedla en bild av t.ex. sin samtids olika värdeideal, moraliska normer och sin egen placering i samhällshierarkin. Rentzhog skriver om sin upplevelse av rollspelet vid Washburn-Norlands Living History center I USA:

”Det öppnar sig en värld av möjligheter; minnen och hågkomster som kan dra in historien generationer bakåt; skvaller som kan förmedla fakta och värderingar; diskussion och motsättningar som fördjupar och nyanserar; antydningar, det räcker med en replik i förbifarten för att besökaren ska förstå något han inte tänkt på.”(Rentzhog, 2007a, s. 260)

Det är viktigt att komma ihåg att Rentzhog, som ju lade grunden för det historieland vi känner idag, dock betraktar rollspelet med analytiska ögon och han lägger därmed möjligen större betydelse i detaljerna än vad den genomsnittlige besökaren gör, kanske lite som en ständigt deltagande observation.

## 5 Perspektiv på vardagssången

Vad är det som styr upplevelsen av sången för både aktör och besökaren på Jamtli? Vilka ideal presenteras och med vilka metoder?

### 5.1 Sånghämningar

”Nämen, inte ska jag... Sjung du, som kan!” Den och liknande meningar har jag mötts av nästan fler gånger än jag kan räkna, både när jag arbetat på Jamtli, med körer och i andra musiksammanhang. Så vitt jag vet har jag säkert yttrat samma mening själv också, allt som ett försvar, ett sätt att förflytta fokus och förväntningar från mig själv, en rädsla över att behöva stå upp för min röst.

Det har sedan början av 1900-talet funnits en, i min öron väldigt nedlåtande, benämning för de som inte ”passar in” inom den normativa sångens ramar i skolor, körer osv., nämligen ”brummare” (Bjørkvold, 1995; Espeland, 1999, 2003; Gunneng, 1929). Ofta var det läraren som ansåg att dessa elevers röster inte passade in i tidens sångideal och att de hellre skulle vara tysta än störa sången för de andra. Några av de aktörer jag talat med har själva fått höra både ordet och fått uppleva hur det känns att bli utestängd från sångens gemenskap. Ett annat ord för den effekt denna benämning kan få är att man utvecklar sånghämningar. En som ifrågasatt skolsystemets sångideal och dess negativa effekter på enskilda elever är Berit Lidman Magnusson, som frågar sig om ”skolsångens syfte, värderingar och metoder, inverkat hämmande och bidragit till uppkomsten av sånghämningar?” (Magnusson, 1996, s. 1). Min erfarenhet säger mig att det inte bara är inom skolsystemet denna negativa bekräftelse av sångideal äger rum, utan att den förekommer inom alla områden där någon sätter sig i auktoritet över det önskvärda idealet, må det vara en lärare, en förälder, en respekterad professionell musiker eller någon annan. Det som de personer jag talat med haft gemensamt är att det är just någon som de respekterar, som de uppfattar har en trovärdig auktoritet, som har sagt till dem att de inte ska eller bör sjunga.

Men nu till det jag finner än mer intressant; några av de aktörer jag talade med hade fått höra denna kritik som barn och hade behållit den tron genom hela livet, alltså att de inte kunde sjunga för att de hade blivit tillsagda att de inte kunde det, medan några som också fått denna kritik som barn ändå *valde* att sjunga och strunta i vad som sagts dem, även om man

fortfarande tydligt kom ihåg det. Så, kunde man alltså välja att se bort från denna kritik? När jag frågade några av de som hållit fast vid den om just varför de valde att göra det, så upplevde jag det som att några blev förvånade över att det kunde ses som ett val.

Tiri Bergesen Schei skriver om *Stemmeskam* (Schei, 2011) och hur detta kan ses i samband med aktuella normer och social kontroll, samt att skam är något föränderligt och knutet till den samhällskultur vi lever i. ”Det som var skammelig for hundre år siden er underlagt andre normer i dagens samfunn.” (Schei, 2011, s. 87), något som man både som museum och aktör måste ta hänsyn till och kanske göra människor uppmärksamma på. På Jamtli spelar man ibland upp scener som är förknippade med just skam och normer, t.ex. den s.k. *kyrktagningen* av den ogifta modern, där hon återigen upptas i församlingen efter barnafödandet. Detta gjordes också med gifta kvinnor och var då en ceremoni förknippad med ära och stolthet, men för den ogifta kvinnan medförde den en offentlig utskällning och moralisk tillrättavisning av prästen. Enligt min kännedom har det däremot inte tagits upp några funderingar kring just skammen som omgivit sången och därmed dess begränsningar. Kanske kan en av följderna bli att man erkänner den samtida sångens ideal som en oföränderlig norm? Jag vet inte, men sett ur ett besökarperspektiv kan kanske en exponering som nästan uteslutande består av sång enligt samtida värdenormer ha effekt på uppfattningen om just *bra* och *dålig* sång som något statistiskt, som något som inte är möjligt att ifrågasätta. Jag talar då om den levande sången ute på Historielands område, inte om de äldre inspelningar som finns inne på museet.

Jamtli som arena lockar besökare ur alla samhällsgrupper, både kulturella och sociala, och det som sker på Jamtli sker i offentlighetens ljus, det blir representativt oavsett om vi vill eller inte. Just därför kan det hända att de värdeideal som förmedlas bekräftar de samhällsnormer som presenteras via media och masskommunikation generellt.

Medvetenhet om auktoritet och makt, samt erkännandet av dessa som fastställare av ideal är kanske en början. Michel Foucaults skriver följande om maktens funktion:

”In thinking of the mechanisms of power; I am thinking rather of its capillary form of existence, the point where power reaches into the very grain of individuals, touches their body and inserts itself into their action and attitudes, their discourses, learning processes and everyday lives” (Foucault & Gordon, 1980, s. 39; Schei, 2011, s. 94)

Att känna sig otillräcklig inför sin egen röst kan också få konsekvenser på andra områden i livet. Man kan tala om ”sammenhenger mellom stemme og relasjoner, kropp og selvfølelse,

skam og ære.” (Schei, 2011, s. 91). Men om vi vänder på det så kanske en acceptans av den egna rösten också få positiva konsekvenser på andra områden, ge en känsla av att man ha rätt att uttrycka sin identitet.

”Stemmens klang er den *lydlige repræsentation* af selve kroppen. (...) Den kan på en gang med ord og sprog, tonefald og betoning fremkalde en hvilken som helst del af virkeligheden eller etablere et helt fiktivt univers. Samtidig er den uløseligt knyttet til netop den konkrete, fysiske person, der fremkalder dette.” (Eigtved, 2007, s. 81)

Min erfarenhet inom arbete med körsång är att det inte bara handlar om sången som estetiskt uttryck eller den sociala samvaron med de andra i kören, utan också om en känsla att få uttrycka sig med, och därigenom utveckla en acceptans för, just den egna rösten och allt som hör ihop med denna. Likaså upplevde jag efter mina samtal med aktörerna på Jamtli att människor kom fram till mig och med stolthet i rösten berättade att de sjungit i bilen hela vägen till jobbet, att de vaknat upp på morgonen och ropat lockrop från sängen eller att de fått förvånade kommentarer från familjemedlemmar över att de plötsligt och oväntat började sjunga när de diskade. Jag upplevde likaså skrattfyllda historier om hur de provat sig fram med sången i arbetet, ibland till något chockade besökares förtjusning och förvåning, och hur de med stolthet berättade om alla nya sångsätt de provat under säsongen. Den glädje de uttryckte kan jag bara nämna här, men jag är medveten om att den inte kan göras full rättvisa.

Den sorg som kan vara förknippad med att inte kunna uttrycka sig på det sätt man önskar för att man känner sig begränsad av sina egna och andras föreställda ideal, är i sig en god anledning till att fundera på vilka ideal som faktiskt förmedlas via offentliga institutioner.

## 5.2 Sången som immateriellt kulturarv

I huvudmannadirektivet för stiftelsen Jamtli 2015-2018 står följande:

”Stiftelsen ska, i ett livslångt lärandeperspektiv, genom förvärv och bevarande, forskning och dokumentation, förmedling och pedagogik utveckla kulturarvet – också det levande och det immateriella kulturarvet (traditioner och berättande) – och bruket av detta på ett miljö och klimatomänsigt neutralt sätt i hela länet. (...) Stiftelsen bidrar till hållbar regional utveckling genom att aktivt verka för demokratisk, social, ekonomisk och ekologiskt hållbar utveckling.” (Jämtlands läns Landsting, 2014)



Få begrepp är så omdebatterade som just kulturarv. För vad innebär det egentligen? Det är ett ”gammalt ord, men ett nytt begrepp” (Ronström, 2008, s. 228), ett värdeladdat uttryck som kan signalisera en mängd olika kulturella ideal, eller som Owe Ronström uttrycker det: ”det går inte att bestämma *vad* kulturarv är, men det går bestämma *att* det är självklart viktigt och värdefullt.” (Ronström, 2008, s. 223). Han skriver vidare att ”kulturarv skapar en symbolisk valuta som kan växlas in på många slags växlingskontor och som därigenom möjliggör en symbios mellan en hel rad av vår tids viktigaste organiserande begrepp, som historia, minne, bevarande, kultur, identitet, underhållning, marknad, politik, utveckling.” (Ronström, 2008, s. 228). Med detta i åtanke kan vi säga att genom att åberopa att något är ett kulturarv så får det konsekvenser på många olika områden, det både ger legitimitet och bekräftar sitt eget värde. Ronström föreslår en möjlig forskardefinition som ”*symboliska kvarlevor från ett tänkt förflutet vilka ett visst kollektiv i nuet har eller tar på sig makten att proklamera som sådana.*” (Ronström, 2008, s. 229 min kursivering)

Detta gör det onekligen svårt att analysera begreppet med alla dess innebörder, men vi kanske kan säga att museerna, genom att använda sig av ordet både i sin marknadsföring och internt, själva är med på att skapa dess betydelse; man producerar kulturarvet (Kirshenblatt-Gimblett, 1998; Ronström, 2008). Ronström använder följande punkter för att beskriva det den amerikanska folkloristen Barbara Kirshenblatt-Gimblett kallar *kulturarvsindustrin* och produktionen av kulturarv:

- Kulturarvsproduktion är en urskiljande, avskiljande och hanterande process som upprättar gränser – sociala och kulturella, i tid och rum.
- Kulturarvsproduktion står i ett nära och spänningsladdat förhållande till social och kulturell mångfald.
- Kulturarvsproduktion förutsätter, förändrar och förflyttar värden.
- Kulturarvsproduktion förvandlar sina objekt, genom att göra dem till utställningsobjekt; genom att historicera och esteticera, objektifiera och homogenisera dem; genom att öka den deras densitet och särprägel; samt genom att öka deras synlighet, lokalt och globalt.
- Kulturarvsproduktion utraderar minne och upprättar historia.
- Kulturarvsproduktion är en politisk process som upprättar makt över det förflutna, samtiden och framtiden.

(Ronström, 2008, s. 182)

Kulturarvsindustrin bekräftar alltså värden och värdeideal genom att den ”förutsätter, förändrar och förflyttar värden” och har på så sätt makt att upprätthålla deras auktoritet genom att man ”upprättar makt över det förflutna, samtiden och framtiden”.

Om hur sättet vi väljer att presentera det förflutna är knutet till vår samtid skriver John Storey: ”Interpretation will always be interpretation as informed by current attitudes and beliefs and not from the perspective of the context of the original memory.” (Storey, 2003, s. 84). Vad som faktiskt var det förflutna kan därmed aldrig bli aktuellt att visa på ett museum, utan det kommer alltid att ses i ljuset av den samtid det visas i och tolkas i densamma, det konstrueras i nuet: ”The past is not preserved and recalled, it is actively and continually constructed in the context of the present.” (Storey, 2003, s. 84).

Detta kan tolkas som om museerna som kulturarvsproducent är en av de maktfaktorer som kan bidra till att konstruera vår bild av hur historien såg ut och, för att återknyta till sången, visa uppfattats i sin samtid.

Ofta tolkas ordet kulturarv som något som främst omfattar den fysiska miljön eller föremål, de *materiella* kulturuttrycken. Sången, musiken och de andra *immateriella kulturuttrycken*, skiljer sig i sin ursprungligaste form från de materiella genom sin temporalitet, det faktum att de egentligen endast existerar i den stund de framförs. Om hur den direktkommunicerade sången hänger ihop med sin framförandesituation till skillnad från den nedskrivna musiken, och jag vill påstå också från den inspelade musiken, skriver John Potter ”A written piece has a life independent of its performance and can be decontextualised (or rather re-contextualised); purely oral music are context specific.” (Potter, 1998, s. 3). Om det olösliga bandet mellan framträdandet och sången skriver också Barbara Kirshenblatt-Gimblett: ”You can detach artifacts from their makers, but not performances from performers.” (Kirshenblatt-Gimblett, 1998, s. 62).

På Jamtlis inomhusavdelning finns det ett eget rum tillägnat språk och musik. Den musik som erbjuds där förekommer dock i inspelad form och skiljer sig därmed från de levande framträdandena som kan ske ute på Historieland. Den inspelade sången som framförs i ett museisammanhang kan lätt uppfattas som historiskt representativ, då den presenteras som en produkt av sina samtida värdeideal, fri att placeras i olika sammanhang. Man kan dra det så långt som att säga att *den vardagssång som hamnade på scenen kom att kallas folkmusik*. Den

blev inte nödvändigtvis uppfattad som folkmusik i sin egen samtid, utan var den sång man föhöll sig till i vardagen, men som folkmusik fömedlar den andra värdeideal.

Owe Ronström skriver om hur kulturarvsbegreppet kan bidra till att det förflutna blir tillgängligt för alla, till skillnad från det mer slutna traditionsbegreppet: ”En väsentlig skillnad mellan ’tradition’ och ’kulturarv’ är vilket slags platser eller landskap de producerar. ’Traditions’-domänen tenderar att frambringa stängda rum som inte är öppna för vem som helst. (---) ’Kulturarvs’-domänen frambringar öppnare rum.” (Ronström, 2006a)

Vardagssången är en process som alltid är bunden till den tid och det rum där framförandet sker - *det immateriella kulturavet*.

### 5.3 Lärande på museum

I boken ”Rollspel i teori och praktik” (Nilsson & Waldemarson, 1988) skriver författarna att pedagogik bl.a. handlar om att vara medveten om vilken människosyn och vilka värderingar man förmedlar, ha kännedom till den aktuella gruppen, vara medveten om hur omgivningen kan försvåra eller underlätta inläringen osv., och de poängterar att ”Pedagogik handlar ibland mer om medel än om mål” (Nilsson & Waldemarson, 1988, s. 27). Men hur fungerar inläringen som man förhåller sig till? Följande definition kommer från the ”Campaign for Learning”:

”Learning is a process of active engagement with experience. It is what people do when they want to make sense of the world. It may involve increase in or deepening of skills, knowledge, understanding, values, feelings, attitudes and the capacity to reflect.” (Hagen, 2009, s. 16; Hooper-Greenhill, 2007, s. 32)

Här handlar det om att se lärandet som en process, som något som ständigt är i rörelse, något som sker i interaktion med omgivningen. Den typ av kunskap man tillägnar sig kan kategoriseras med följande begrepp:

- *Kognitivt lärande* – Fakta, begrepp, principer etc.
- *Affektivt lärande* – Känslor, åsikter, motivation etc.

- *Psykomotoriskt lärande* – Fysiska färdigheter, utprovande av redskap etc.

(Hagen, 2009, s. 10; Henriksen & Frøyland, 1998, s. 13)

Det affektiva lärandet handlar bl.a. om hur vi förhåller oss till den kunskap vi redan har tillägnat oss och hur vi motiverar varför vi väljer att göra det. Om det t.ex. skulle vara så att vi ser det som ett val att förhålla oss till vissa kulturella normer och värdeideal, så kan vi också tänka att det är ett val som kan argumenteras för och emot. Men vi kan också se det som att vi kan tillägna oss åsikter genom att höra andra uttrycka sina, då det är i mötet med andra åsikter och värderingar vi har behovet av att identifiera och eventuellt ge uttryck för våra egna.

Själva arenan där lärandet tar plats har också betydelse för vilken kunskap man tillägnar sig och hur. Susanne Hagen nämner följande alternativ:

1. *Formal education* – Den organiserade utbildningen som sker inom det formella utbildningssystemet som grundskola, dagis, högskola etc.
2. *Non-formal education* – Organiserat lärande som sker utanför det formella systemet genom kursverksamhet, volontärarbete, kompetensutveckling, internationell utväxling, osv.
3. *Informal education* – Den process där man tillägnar sig inställningar (holdningar), attityder, värderingar, färdigheter och kunskap genom dagliga aktiviteter med t.ex vänner och familj.

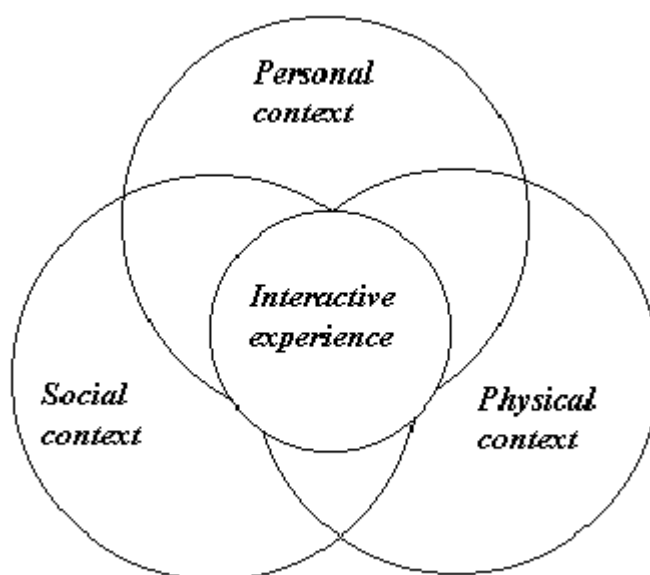
(Hagen, 2009, s. 17)

Ser vi till Jamtli som helhet kan man säga att museet representerar både punkt 2 och 3, då man i tillägg till att vara en publik arena också arrangerar kursverksamhet, samarbetar med skolor och andra läroinstitutioner. Jamtli arbetar med konceptet *Livslångt lärande*, där sättet att använda sig av historien ska tillrättaläggas så att alla ska kunna tillgodogöra sig kunskapen oavsett ålder, ”socialstatus”, livssituation och handikapp (Hagen, 2009, s. 15) och om vikten av Jamtli som läroinstitution skriver Jamtlis nuvarande chef, Henrik Zipsane: ”We believe in 'The end of history.' By that we mean that, there is no more need for great (national or

regional) narratives and instead there is a need for competence in a lifelong learning world!” (Zipsane, 2008, s. 132). Jamtlis fokus har därmed genomgått en ganska radikal förändring de senaste åren, där lärandet har kommit att spela en allt större roll.

Men trots detta måste man nog ta hänsyn till att många besökare kommer till Jamtli med intentionen att både lära sig något, att umgås och att underhållas. Museerna konkurrerar idag med upplevelseindustrin om besökarna och många har genomgått förändringar för att möta just denna konkurrens genom att skifta inställning till olika upplevelsefokus. Den amerikanska folkloristen Barbara Kirshenblatt-Gimblett förslår, vid en föreläsning vid Högskolan på Gotland 1999, att kulturarvsindustrin gått ”from informative to performative” (citerad i Ronström, 2008, s. 182) och man stöter på begrepp som ”Educational entertainment” eller ”Edutainment”. Museet är dock en publik arena och för att nå ut till olika målgrupper *måste* museet vara dynamiskt som institution och ständigt anpassa sig till ny kunskap om hur besökarna upplever museibesöket.

För att beskriva vad den enskilde besökaren upplever, kan följande figur användas:



*Illustrasjon 1: "The interactive experience model" (Falk & Dierking, 2011, s. 5)*

I den här modellen ser vi att själva området utgör vår *fysiska kontext*, vår arena, medan det som sker i interaktionen mellan besökare och aktör och även besökarna sinsemellan utgör den *sociala kontexten*. Varje enskild besökare och aktör bär också på sin egen tro, kunskap och

sina åsikter – detta utgör den *personliga kontexten* (Henriksen & Frøyland, 1998). Den enskilde individens upplevelse påverkas av alla dessa tre faktorer; de skapar tillsammans *den interaktiva upplevelsen* av Jamtli.

Man kan säga att sättet dessa faktorer kommunicerar med varandra avgör hur besökaren förhåller sig upplevelsen, eller kanske ännu tydligare; *upplevelsen är resultatet av samspelet mellan miljö, relationer och erfarenhet*.

## 5.4 Kommunikation

För att etablera relationer krävs dock att man kommunicerar. Kommunikation ”syftar att skapa gemenskap mellan två eller flera individer” (Bringéus, 1976, s. 113-114) och själva ordet kommer av det latinska ordet ”Communis” som betyder just *gemenskap*.

Den enkla kommunikationsmodellen består av 3 led (Bringéus, 2005):

1. Sändande – medveten eller omedveten, chiffrering
2. Överföring – sker via signaler och koder, verbala eller nonverbala.
3. Mottagande – dechiffrering av budskapet, *kognition*

Men för att sluta cirkeln, kommer också i tillägg ett fjärde led:

4. *Respons* eller *feedback*, den reaktion man får hos mottagaren, ett tecken på att/hur budskapet uppfattats, som sedan återgår till sändaren och på så vis påverkar de nästkommande signalerna.

Man kan säga förutsättningarna för gemenskap bygger på just *hur* kommunikationen fungerar parterna sinsemellan, huruvida de koder man sänder meddelandet med dechiffreras som förväntat av mottagaren, alltså att man delar samma avkodningssystem.

”Vid kommunikation möts två erfarenhetsvärldar. Ett budskap från den ena erfarenhetsvärlden kommer inom den andra att tolkas, inte i enlighet med kommunikatorns erfarenhetsvärld utan i relation till mottagarens erfarenhetsvärld. Den utgör referensramen för det mottagna budskapet. En kommunikator måste därför känna till mottagarens erfarenhetsvärld för att veta hur hans budskap kommer att tolkas. Hans sätt att sända budskapet bestäms därför av mottagaren. Kommunikationen måste sålunda vara mottagarcentrerad.” (Bringéus, 1976, s. 116).

Förståelsen av de koder sången bär på tillhör den erfarenhetsvärld som delas av medlemmar i en kulturell gemenskap – det utgör deras *kognitiva system* (Bringéus, 1976, s. 142) eller *kulturella kapital* (Johnson & Bourdieu, 1993, s. 7). Detta kognitiva system är uppbyggt runt tolkningen av både verbala och icke-verbala signaler. Denna kodförståelse är väldigt viktig i skapandet av den gemensamma kulturella identiteten, eller som Arthur Bringéus uttrycker det: ”Inläringen av den nonverbala kommunikationskoden är i själva verket lika viktig som att lära sig tala.” (Bringéus, 1976, s. 127). För att kommunikationen ska anses som lyckad bör alltså sändaren vara medveten om mottagarens kodsystem, låta kommunikationen vara *mottagarcentrerad* och anpassa kodningen av budskapet efter denne. Man anpassar som sändare koden efter vem man vill nå (Bringéus, 2005, s. 123).

(Bringéus, 2005, s. 124) Vår kollektiva erfarenhetsvärld, mot vilken koderna tolkas och jämförs, kan kallas *kultur* (Bringéus, 2005, s. 124). Jag sluter mig till Billy Ehn och Orvar Löfgrens definition av kultur som ”de koder, föreställningar och värden som människor delar (mer eller mindre, medvetet eller omedvetet) och som de kommunicerar och bearbetar i socialt handlande.” (Ehn & Löfgren, 2008, s. 9). I vår kultur skapas kollektiva värden och ideal och med ideal följer förväntningar och ambitioner. Vi är alla en del av en kultur som formar våra värderingar och förväntningar. Att påstå att man ”inte kan sjunga” är baserat just på hur vi som individer förhåller oss till vår kultur och dess förväntningar på signalen; hur vi förhåller oss till dess *värdeideal*.

## 5.5 Presentativ och introvert sång

Den schweiziske psykiatern Carl Gustav Jung (1875-1961) myntade uttrycken *introvert* och *extrovert*, när han 1921 gav ut boken ”Psychologische Typen” (Jung, 1921), men första gången jag snubblade över dessa begrepp i musiksammanhang var när jag läste en artikel av den norske forskaren och författaren Velle Espeland. Espeland arbetar till dags på Norsk Visearkiv och har där arbetat för att främja det han kallar ”Allmennsongen”, sång som omfattar både privata situationer och allsång i gemenskap med andra, genom att bl.a.

publicera artiklarna ”Viser fra scenen” (Espeland, 2003), ”Syng du i dusjen?” (Espeland, 1999) och ”Allmennsongen” (Espeland, 1997). Han ser en förändring av användandet av sång i samhället då vi omges av inspelad musik som ofta är av hög kvalitet, men framhåller att ”Like lite som stjerneidretten fremjar dagleg mosjon, fremjar den profesjonelle songen allmennsongen” (Espeland, 1997).

I sina artiklar använder han ordet *introvert sång* för sång som existerar och framförs *bara för sin egen skull*. Den har sitt värde i sin blotta existens, är fri från estetiska ambitioner och kräver därför ingen inlärning (Espeland, 1997). Han talar om ”sången i duschen”, arbetslåtar, lockrop, vaggvisor, allsång; spontan festlåtar likaväl som planerad psalmsång i kyrkan, som exempel på sång som inte bedöms utifrån estetiska krav, utan har sin egna funktion eller betydelse för den som *utövar* sången. Han säger att det är den sortens sång som inte får så stor plats i media eller direkt undervisning och han skriver att ”den introverte sangen er like usynlig i dag som tradisjonssongen var for borgarskapet for 200 år sidan.”(Espeland, 2003, s. 3)

Den *presentativa sången* däremot, presenteras för någon annan och i mötet med en åhörare förändras, enligt Espeland, sättet vi sjunger. Han hänvisar i dessa till att det inom dagens bruk av sång ofta fokuseras på det presentativa, även om det introverta är mycket mer förekommande än vi tror. Espeland tänker sig den enligt en linjär skala där olika sångaktiviteter kan placeras i förhållande till om de kan tänkas vara introverta eller presentativa. Han preciserar att det inte är en utvecklingskala, utan bara menad som en tankemodell. I den ena änden kan man tänka sig någon som småsjunger eller nynnar samtidigt som man diskar, dammsuger, står i duschen osv. Det handlar om sång som det inte är meningen att någon annan ska höra. I den andra änden av skalan står den professionella sångaren på scenen inför en betalande publik, redo att framföra ett förberett program. Han påpekar att skalan egentligen är väldigt dynamisk och situationerna kan både överlappa varandra och placeras på olika platser beroende på vem som ser på dem.

Är då fysisk ensamhet en av förutsättningarna för att sången ska räknas som introvert? Nej, menar Espeland och hänvisar, som jag tidigare nämnt, till att allsång också kan vara introvert sång.

”Grensa mellom den introverte og den utadvendte songen går likevel ikkje saman med grensa mellom det private og det offentlige. Det fins flere introverte



sangsituasjoner som også er offentlige. Allsang er et slikt tilfelle. I allsangkoret synger alle, og det er ikke ønskelig med noe skille mellom sanger og tilhører. Sangen er ikke rettet mot et publikum utenfor gruppa.” (Espeland, 2012, s. 5)

Espeland ser alltså også allsungen som en introvert sångsituation trots att den sker i andras sällskap eftersom ”Den enkelte kan rett nok velje å ikkje syngje, han eller ho kan også velje å sjå på seg sjøl som publikum, men han vert ikkje dermed publikum. Han vert berre ikkje-songar. Det må vere haldninga til dei som syng som er avgjerande.” (Espeland, 1997). Den sista meningen här finner jag väldigt intressant. Att det är *inställningen* hos den eller som sjunger som är avgörande för hur sången ska uppfattas.

För att dra en parallell till kommunikations- och uttryckstanken jag tidigare talat om så vill jag påstå att den mest extrema formen av introvert sång är ett rent *uttryck*, endast ett sändande av en signal utan tanke på en verklig mottagare och alltså *inte* kommunikation, eftersom, som jag tidigare nämnt, kommunikation förutsätter att signalen har en tilltänkt mottagare.

I frågeformuläret (se bilaga 1) som jag skickade ut till aktörerna ställde jag frågan om de när de sjöng för sig själva ibland föreställde sig att någon lyssnade, om de hade en imaginär publik (Se fråga 3 d). Många av de tillfrågade svarade faktiskt ja på denna fråga och något jag fann tankeväckande var att det de flesta av dem hade gemensamt var att de var utbildade inom musik eller hade erfarenhet av att sjunga inför en publik. Det väcker frågan om det är skillnad på introvert sång *med* en föreställd publik och introvert sång *utan*. Blir det då en *övningssång* inför ett eventuellt framträdande och därmed kanske inte introvert alls?

Jag tänker mig att man kanske tala om introvert sång ur ett *utövarperspektiv* och ett *åhörarperspektiv*. Att det som uppfattas som introvert sång av en åhörare inte nödvändigtvis måste vara det för utövaren, att det faktiskt kan vara frågan om just övningssång. Kanske nyckeln till förmedlingen av vardagssång på Jamtli ligger här, i att *ge intryck av uttryck*?

Så var går då gränsen mellan introvert och presentativ sång, om det finns någon? Espeland föreslår att ”Grensa må heller gå ved det at songaren stig fram for eit publikum og dermed legg estetiske mål på songen.” (Espeland, 1999) Han lägger alltså vikt vid *relationen* till publiken eller åhörarna, inte enbart på utövarens intentioner, och på de *förväntningar* sångaren upplever från andra närvarande. Det är viktigt att poängtera att det är upplevda förväntningar, inte nödvändigtvis reella från ett åhörarperspektiv.

Så om vi summerar dessa tankar kommer vi fram till tre tänkbara saker som kan definiera om sången är mer eller mindre introvert eller presentativ ur ett utövarperspektiv:

1. Sångarens tanke på en eventuell *mottagare*
2. *Relationen* till de andra i gruppen
3. *De förväntningar sångaren upplever*

## 5.6 Framförandesituation och förväntningar

De förväntningar utövaren upplever kan kanske hänga ihop med i vilket kontext framförandet sker? Det finns en hel del forskning kring framförandesituationer och offentlighetsbegreppet (Andreassen, 1992; Lönnroth, 1978; Rhedin, 2011; Åkesson, 2007a) och Marita Rhedin refererar till bl.a. Åkessons forskning när hon skriver följande:

Ett *offentligt musikframförande* innebär därför ett framförande som är öppet för en potentiell publik (åhörare och/eller åskådare) och kan bli föremål för publicitet (omtalande i allmänhetens diskussioner eller press etc.)

I en *halvoffentlig* framförandesituation finns också publik, men denna är vanligtvis inte betalande, och består som regel av likasinnade och jämbördiga. Uppträdandet betraktas mindre som ett fristående objekt och mer som en del av sammanhanget och umgänget. Sammankomsten är dock planerad och förlagd till en bestämd lokal och tid.

I en *privat* musiksituation finns ingen 'publik' i egentlig mening. Sångaren sjunger inte för att uppträda. Musicerandet uppstår ofta spontant och utförs ibland gemensamt. (Rhedin, 2011, s. 93)

Detta kan nästan direktöverföras till Espelands tanke om introvert och presentativ sång, men här handlar begreppen alltså om *hela situationen*, något som omfattar både om utövar- och åhörarsperspektivet. Den introverta sången skulle enligt denna definition höra hemma i en *privat musiksituation*.

Rhedin poängterar att ”Med högre grad av offentlighet följer i de flesta fall ökad fokusering på framförandet” (Rhedin, 2011, s. 93), vilket också borde påverka publikens *förväntningar* på sången. Vänder vi på det så borde man också kunna säga att vid den lägre graden av

offentlighet så minskar fokuseringen på själva framträdandet och därmed också förväntningarna på framträdandet.

För aktörerna på Jamtli kan det vara aktuellt att se till hur skillnaden mellan privat och offentligt har utvecklats, hur *offentlighetsförståelsen* (Eneroth, 1987, s. 114) har förändrats och fortfarande förändras. Den färöiske forskaren Eyðun Andreassen skriver följande om skillnaden mellan det han kallar folklig och borgerlig kultur:

”Folkelig kultur fungerer på kollektiv basis, organiseres og skabes i og for kollektiver. Borgerlig kultur organiseres omkring individet contra publikum. I den folkelige kulturproces er det et kollektiv, der både er organiserende kraft, udgør den skabende basis, er både utøver og modtager. Folkelig kultur er indadrettet – kollektivet er sender og modtager i kommunikationsprocessen. Den borgerlige kultur er udadrettet, fra det skabende individ til et principielt ubegrænset stort og anonymt publikum. Publikum modtager kultur fra det sted, den er organiseret og skabt, og publikums villighed til at tage imod er bestemmende for kulturens bytteværdi. Den folkelige kultur har ingen bytteværdi, den skabes af sine egne modtagere.” (Andreassen, 1992, s. 111)

Just meningen ”Den folkelige kultur har ingen bytteværdi, den skabes af sine egne modtagere.” finner jag, med den introverta sången i åtanke, väldigt intressant. Den offentlighet i vilken sången existerat, i det han kallar den folkliga kulturen, kan förklara varför t.ex. allsången kan uppfattas som introvert, trots att den sker i sällskap med andra; *Den har inget bytesvärde och är därför heller inte utsatt för en värdering av de andra i gruppen*. Den kommuniceras alltså inom en cirkel som utgörs av gruppen där alla blir sändare och mottagare av varandras budskap, till skillnad från t.ex. ett köruppträdande när gruppen tillsammans kommunicerar med en publik som står utanför. Det senare återknyter till det borgerliga idealet, där alltså sändaren kommunicerar utåt till en okänd publik; det blir representativ sång.

Så här kan vi säga att *den introverta sången är inåtriktad, den representativa är utåtriktad*.

Jag skulle vilja påstå att framförandesituationen blir för utövaren vad den interaktiva upplevelsen är för besökaren, som vi såg i avsnitt om kontext; *Ett samspel mellan miljö, relationer och erfarenhet*.

## 5.7 Relationen till besökaren

Hur man som aktör väljer att förhålla sig till besökarna kan ha effekt på kommunikationen och därmed också förväntningarna på mötet eller framträdandet. Ibland kan det dock vara så att aktörens *reella* relation till besökaren konkurrerar med rollfigurens *spelade* relation till densamma och då uppstår tvekan inför hur man ska hantera situationen. Detta kan möjligtvis förklara varför vissa aktörer låter sitt personliga förhållande till sången och den egna rösten speglas i rollfiguren man spelar, trots att aktörens förhållande till sin egen röst är baserat på helt andra värdeideal än rollfigurens.

Den som sökt arbetet som aktör på Jamtli är, eller borde vara, medveten om den publika kontakt den innebär, att man i detta arbete ständigt är betraktad av folk och därför sällan kan gå ur roll. Man vet att det är en offentlig arena, ett representativt jobb, men att de människor man gestaltar är ”vanliga” människor som lever ”vanliga” liv och därför bör besökarna ges intrycket av att rollfiguren förhåller sig till sina samtida värdeideal, inte enbart bekräfta de ideal som finns i den reella samtiden.

Själva interaktionen mellan besökare och aktören är avgörande för att rollspelets existens ska vara meningsfull. Catherine Hughes beskriver det målade med meningen ”Spectators were both scene-makers and scene-watchers” (Hughes, 1998, s. 30). Detta beskriver besökarnas dualitet, att deras blotta närvaro är en förutsättning för tillblivelsen av själva skådespelet de betraktar.

När en åskådare engagerar sig i en rollfigur talar vi om en psykologisk process som kan kallas identifiering eller *identification*; förmågan att projicera sig själv mentalt in i rollfigurens position eller, helt enkelt, förmågan att känna *empati* (Wilson, 2002, s. 48-49). Om man som aktör kan levandegöra sin rollfigur på ett övertygande sätt, så kan också rollfigurens värderingar komma fram genom dennes handlingar och reaktioner, något som i sin tur kan förmedlas till besökaren genom att appellera till just empati och medmänsklighet.

## 5.8 Utformandet av ett instuderingsmaterial

Varje år har aktörerna två introduktionsveckor där man gör sig bekanta med varandra och med miljön och ställer i ordning inför säsongen. I tillägg har varje aktör 2,5 timmes betald instuderingsstid varje vecka under hela säsongen för att förkovra sig i material som kan användas i arbetet. Alla aktörer på Jamtli har tillgång till speciellt utformade instuderingshäften som innehåller information om den aktuella miljön, de rollfigurer som

befolkar den och tiden man ”befinner sig i” generellt. Dessa häften har utformats av Jamtlis personal med tanke på vilken information aktörerna kan behöva kunna i mötet med besökarna.

Vid min genomgång av de olika miljöernas instuderingsmaterial fann jag att informationen som gavs om sången som företeelse var mycket begränsad, nästintill obefintlig. Om den mer sceniska instrumentalmusiken, samt den musik som kom med grammfonens intåg, fanns dock lite material, men ofta bara uppkopierat från någon bok. Dock är tillgången på *annat* sångmaterial mycket omfattande.

### 5.8.1 Arkiv, utställningar och bibliotek på Jamtli

Inne på museet finns en *Låt- och språkstuga* där man samlat inspelningar från museets egna arkiv och gjort dem tillgängliga via ett inbyggt system, där besökaren kan sitta i lugn och ro och välja bland hundratals låtar, visor och trallar via ett nummer i en pärm, knappa in numret i systemet och lyssna i hörlurar som tillhandahålls i rummet. Det finns både sånger och instrumental musik, både gamla inspelningar och nyare, av amatörer och professionella musiker och sångare. Man har också en utställning om Ulrika Lindholm (1886-1977) från Raukasjö i Frostviken, en sångerska som sjöng in över 350 visor för Sveriges Radio och hade en omfattande repertoar av sånger från både sin samtid och sin familjetradition. Rummet erbjuder också besökaren att läsa diktsamlingar, bläddra i vis- och ramsböcker, lära sig lokala dialektord samt möjligheten att se ett kort bildspel, med musik och en berättarröst, som handlar om sångens och den instrumentala musikens plats i samhället. Också i vissa av de fasta utställningarna spelas musik i bakgrunden för att förstärka känslan av att man befinner sig i en viss situation, som t.ex. en bröllopsfest.

I huset som ligger tvärs över gatan från museet finns museets arkiv, dit man kan komma och lyssna på inspelningar, läsa dokument och böcker, samt se på foton och övriga handlingar. Arkivet har vissa sökmöjligheter via sin hemsida, men annars kan man avtala tid med personalen eller bara dyka upp under deras öppettider för att få hjälp att hitta det man söker. I huset bredvid museet finns Landsarkivet och föreningsarkivet, dit man också kan vända sig om man söker tryckta böcker, handskrivna vis- och dagböcker, sånger eller noter osv.

I aktörernas omklädningshus finns också ett rum som kallas *aktörsbiblioteket*. Där finns böcker, uppkopierat material, sånghäften, affischer m.m. som aktörerna står fria att använda.

En ”regel” är att det material man som aktör hittar och använder i miljöerna ska kopieras och läggas till handlingarna för att också vara tillgängligt för andra aktörer senare. Ute i miljöerna kan man också hitta vis- och sångböcker, samt psalmböcker och enskilda tryck. Och ej att förglömma; många av aktörerna har privata samlingar av sångböcker och diverse annan litteratur som kan vara användbar, samt muntlig sångrepertoar och kunskap som kan komma till nytta. I det frågeformulär jag skickade ut till aktörerna (bilaga 1) ställde jag också frågan om de själva var villiga att lära ut sånger till andra aktörer. Majoriteten av de tillfrågade svarade ja på detta och det visar till en potential för internt samarbete.

I Östersund finns också Jämtlands länsbibliotek och mittuniversitetets bibliotek, dit de flesta böcker, handlingar och musikmaterial kan beställas.

I tillägg till allt detta har de flesta aktörer tillgång till internet, där sökmöjligheterna är nästan oändliga. Fler och fler arkiv och samlingar läggs ut digitalt, dels för att nå helt nya målgrupper, dels för att underlätta för de som redan använder sig av dem. Privatpersoner lägger ut videor på kanaler som YouTube, inspelningar på SoundCloud, gamla inspelningar finns att hitta på Spotify och mycket mer.

## 5.8.2 Frågeformulär

Efter säsongen 2013 skickade jag ut ett frågeformulär (se bilaga 1) till alla sommarens aktörer där jag, utifrån de funderingar som uppkommit under sommaren, sammanställt några frågor som jag bad aktörerna svara på. Jag poängterade att det var absolut frivilligt att svara på det och att resultatet skulle användas för att identifiera vilka behov och önskningar som fanns bland aktörerna inför utformandet av ett instuderingsmaterial rörande sång på Jamtli. Några frågor kunde besvaras med ja eller nej, ibland med följdfrågor och några frågor krävde att man utvecklade sitt svar.

Svaren jag fick på detta frågeformulär har verkligen varit till stor hjälp i mitt arbete och i mina fortsatta tankegångar kring det tilltänkta instuderingsmaterialets innehåll. Mitt förslag är att ett instuderingsmaterial kan

1. Diskutera frågan om varför man bör/kan sjunga
2. Tillhandahålla information om hur man kan förhålla sig till sångmaterialet

### 3. Ge tips på hur sången rent praktiskt kan användas i arbetet på Jamtli

#### 5.8.3 Motivation och inspiration

Utifrån de erfarenheter jag fått av detta arbete vill jag påstå att något av det som haft störst effekt, som jag upplevt i alla fall, har varit samtalet om aktörens inställning till sin egen sång och sin egen röst. I ett instuderingsmaterial kan man tänka sig att uppmuntra till samtal om sången aktörerna sinsemellan, diskutera vilka sångrelaterade värdeideal man själv förhåller sig till, uppmuntra till att sätta av tid för att träffas och sjunga tillsammans eller lära ut sånger till varandra, börja närma sig och experimentera med sin egen röst hemma i duschen eller i bilen, närma sig sången via funktion; vaggvisor, sånglekar, arbetssånger osv., hitta en sinnebild för vem man sjunger för och använda den även på jobbet osv.

Man kan också tänka sig rent praktiska tips för att inkludera sången i arbetet, som att lära sig rollfigurens skolpsalm, inkludera en handskriven visbok där man i roll byter texter med varandra, ropa på djuren vid fäboden, bli påkommen med att sjunga en kärleksvisa eller improvisera nidvisor (men vara medveten om att man kunde anmälas för förtal).

#### 5.8.4 Kunskap om samtida normer

Utifrån kunskap om den egna rollfigurens samtid tror jag man kan göra sig en bild av hur man förhåller sig till vilken typ av sång man bör eller inte bör framföra. När jag säger ”inte bör” så menar jag också att man kan inkludera denna värdering i rollspelet och göra det klart vilka t.ex. moraliska värderingar som funnits i rollfigurens samtid. Ett exempel kan vara någon som sjunger på en dryckesvisa på Näsgården år 1895, där husbonden Jöns är ledare för den lokala nykterhetslogen. Genom offentlig tillsägelse eller åthutning gör man klart att sådana sånger inte accepteras p.g.a. rådande värdenormer på den gården. Dessa värdenormer kan bekräftas eller avfärdas med hjälp av rollspel eller visornas innehåll och symboliska betydelse.

I boken ”Folkmusik i Sverige” (Lundberg & Ternhag, 2005) nämns sångens/visans funktioner som *förmedlare av känslor*, som förmedlare av *budskap*, något som kan befästa *trosföreställningar*, vidmakthålla *normer* och genom alla dessa upprätthålla *stabiliteten i kulturen* (Lundberg & Ternhag, 2005, s. 41-42).

I tanken på rådande normer, ideal, etik och moral möts också spänningsfält som manligt-kvinnligt, gammal-ung, privat-offentligt, vardag-fest, amatör-professionell osv., men också andra identitetsskapande tillhörigheter som klass, genus, etnicitet, bakgrund osv. Här kan man också diskutera hur företeelser som påverkat samhällsstrukturen också påverkat synen på sången, såsom industrialismens geografiska mobilitet, nationalromantiken, kyrkans införande av orglar och noterade psalmböcker, skolsången, inspelningstekniken och mycket mer.

Det ska tilläggas att jag i ett möjligt instuderingsmaterial tänker mig att både introvert och presentativ sång ska inkluderas och introduceras, att det ska finnas rum för olika typer av aktörer med olika bakgrund och önskningar, men att dessa önskningar också bör ses i förhållande till rådande normer i den tid man spelar.

### 5.8.5 Repertoar

Är det då viktig med en bestämd repertoar av sånger? En bestämd och definerbar repertoar anser Velle Espeland vara bundet till den presentativa sången eftersom ”Forholdet mellom songaren og eit avgrensa repertoar blir uklårt og skiftande i ulike situasjonar når songen ikkje er retta mot andre.” (Espeland, 2003, s. 5). När man talar om den introverta sången, där syftet är ett uttryck, så spelar det egentligen ingen roll om man sjunger en strof, hittar på delvis eller helt ny text på en befintlig sång, improviserar sång om det man ser eller upplever, sjunger en hel musikaluppsättning utantill eller bara sjunger med till radion, då man *saknar en tilltänkt mottagare i sången och därför inte behöver representera sig själv i förhållande till någon annan*. Man kan också ställa sig frågan om vad det innebär att ha en repertoar och vad den i sådana fall innehåller? Är det

- Endast de sånger vi kan fullständigt?
- De sånger vi vill, men inte kan sjunga?
- De sånger vi kan, men inte vill sjunga?
- Fragment av text eller melodi?
- Sånger vi vill säga att vi sjunger?



Detta kan vara viktigt att ha i åtanke när man närmar sig tanken på *vad* man sjöng t.ex. på en bondgård utanför Östersund 1895. Även om man kanske hittar sångböcker, både tryckta och handskrivna, eller om det t.o.m. finns tidiga inspelningar att lyssna på eller nedtecknade noter, så betyder inte det att de faktiskt sjöngs! Man kan tänka sig att man skrev ned texter man inte kunde utantill, medan de man faktiskt sjöng bara fanns i minnet. Det kan vi inte veta. Men med den introverta sången som infallsvinkel så spelar det kanske inte heller så stor roll.

## 6 Slutsats

”Many of the most important lessons in life  
can be learned but not taught.  
So, even though we cannot teach  
these experiences, we can work to create  
an atmosphere to encourage learning.”

(Coperthwaite, Forbes, & Saltmarsh, 2007, s. 57)

I min frågeställning ställde jag frågan: Hur kan man ta tillbaka folkmusiken från scenen för att sedan återföra den, men då som vardagssång?

Jag har för det första i stort sett undvikit att benämna den sång jag upplever eller talar om på Jamtli som folkmusik och när jag gjort detta har det varit för att tydliggöra att jag ser folkmusiken som ett begrepp som rymmer många, både uttalade och outtalade, värdenormer och anspelar till en historisk representativitet, något jag försökt undvika att tala om i förhållande till sången som jag benämner som vardagssång. Man talar ibland om att ta tillbaka missbrukade symboler och låte dem få en ny betydelse. Här har jag försökt återta sångbegreppet som den setts i sin samtid och inte som den behandlats av utomstående i eftertid. Om man vill återinföra den på scenen så ser jag Jamtli Historieland som en utmärkt arena för just detta, då det är en scen där illusionen av vardagsliv spelas upp.

### 1. Vad definerar introvert sång, vardagssång?

Introvert sång, eller vardagssång, är ett dynamiskt begrepp som definieras av utövarens relation till sin samlade kontext; till miljö, övriga deltagare och sin personliga erfarenhetsvärld. Det kan vara sång i enrum eller tillsammans med andra, huvudsaken är att syftet med sången inte är att medvetet utsätta den för bedömningar eller värderingar från andra. Den är inåtriktad

Den förhåller sig som ett sändarcentrerat uttryck utan behov av att äga säljbara kvaliteter, som en process bunden till det tid och rum där den framförs. Hur utövaren själv bedömer relationen till eventuella åhörare avgör om den ur utövarperspektiv kan bedömas som introvert eller inte.

## 2. Vilka förutsättningar finns för vardagssångens existens på Jamtli?

Som jag tidigare nämnt så ser jag Jamtli som en utmärkt arena att utöva vardagssången på. Det är en plats där vardagen visas upp genom mänskliga relationer och en scenografi som syftar till att ge känslan av att föras tillbaka i tiden. Aktörerna vill gärna sjunga och vardagssångens återgång kan vara en metod för att avdramatisera sångens roll i både det spelade livet och det levda.

## 3. Hur kan ett skriftligt instuderingsmaterial hjälpa Jamtlis aktörer att använda sig av sången i arbetet?

Genom ett dynamiskt skriftligt instuderingsmaterial som är flexibelt och inte beroende av en drivande persons närvaro kan sången få samma förutsättningar från år till år, dock i enlighet med den aktuella sammansättningen av aktörgruppen. Det bör dock innehålla några pekpinningar om hur man förhållit sig till sina samtida värdenormer och ideal för att underlätta för aktörens tillnärmning av det tillgängliga sångmaterialet.

## 4. Varifrån kommer våra föreställningar om att vi *inte kan* sjunga eller att vi inte sjunger *tillräckligt bra*?

Jag har försökt visa hur våra värdeideal skapas i kulturen, men upprätthålls via hur vi som individer väljer att förhålla oss till dem och via bl.a. kulturarvsinstitutioner som Jamtli. Det handlar om maktstrukturer och kommunikation, om rädslor och utsatthet, om beslutsamhet och identifiering av orsaker till vårt sätt att förhålla oss till våra kulturella normer.

Jag har med den här studien försökt visa under vilka förutsättningar vardagssången kan existera på Jamtli Historieland. Genom att presentera vad Jamtli är, hur rollspelet fungerar och visa möjliga sätt att närma sig en uppfattning av vad vardagssången innebär har min förhoppning varit att ge läsaren en bild av den potential Jamtli som publik arena har i förmedlandet av den introverta vardagssången.

Mitt syfte med detta arbete har varit att sätta igång en process hos aktörerna, en process där självreflektion och samarbete står i centrum. Självreflektion för att kunna förstå sin egen utgångspunkt och samarbete för att kunna förstå andras, likaså lära sig av varandra. I ett samarbete kan man se vilka resurser som finns i aktörsgruppen, vars sammansättning ändras från år till år. De resurserna är de som kan vara närmast till hands att använda sig av, samtidigt som sammanhållningen i gruppen verkar öka när man diskuterar sitt eget förhållande till att synas och höras.

Finns det andra former att förmedla den introverta sången, vardagssången? Det gör det säkert, men det som gör Jamtli till en intressant arena är just arbetet med levande aktörer och inblicken i rollfigurerna ”vardagsliv”. Sångens kontext är dynamiskt, liksom är vardagen på historieland.

Det instuderingsmaterial som jag kommer att lämna ifrån mig till museets aktörer ska ses som en påbörjad process. Min intention är inte att lämna ut ett material som säger ”Gör så här!”, utan att materialet ska sätta igång en experimentlust hos aktören, skapa en nyfikenhet inför den egna rösten och dess möjligheter snarare än begränsningar, och leda till större självinsikt om vilka begränsningar vi lägger på oss själva och andra genom vårt eget förhållande till rösten och dess plats i samhället.

Jo, lev och älska!  
Kring kärleken är tillvaron rik  
Så älska!  
Kring den som älskar uppstår musik

Vad finns väl kvar  
att leva livet för  
dagen  
den dagen visorna dör?

Povel Ramel - slutrader ur boken "Lingonben"

# Bilaga 1

## Frågeformulär till Jamtlis aktörer

Namn:

Ålder:

Miljö:

Antal säsonger på Jamtli:

Tidigare sångfarenhet:

1. Tycker du att det är viktigt med sång på Jamtli? Varför/varför inte?

2. Tycker du om att sjunga

a) Ensam, för dig själv?

b) Tillsammans med andra?

c) Inför andra?

Om du svarat ja på någon av dessa, men nej på någon/några, varför tror du att det är så?

3. Sjunger du för dig själv ibland? Om ja:

a) När?

b) Var?

c) Varför?

d) Föreställer du dig ibland att någon lyssnar då (en imaginär publik)?

4. Kan man sjunga ”dåligt”? Hur definerar du det och vad är det du jämför med i sådana fall?

5. Har du personligen fått höra något som fått dig att tro att du inte kan eller bör sjunga? Om ja, berätta gärna mer. Vem var det som sa eller antydde detta? Varför var det så viktigt?

6. Har du någon gång fått kritik eller uppskattning för din sång under ditt arbete på Jamtli? Om ja, hur upplevde du det?

7. Upplever du att sången kan vara en viktig del av din miljöns ljudkuliss? Hur skiljer sig din miljöns ljudbild från de andra?
8. Tycker du det är lättare att sjunga offentligt om sången har ett praktiskt syfte (t.ex. lek, arbete, vaggvisor, locka på djuren)?
9. Kan du ge exempel på hur sången används och/eller kan användas i just den/de miljö/-er du arbetat i?
10. Hur kan man inkludera besökarna i sången?
11. Skiljer sig din rollfigur på Jamtli väsentligt från dig själv?
12. Tror du att öva sin egen vardagssång kan vara ett sätt att låta rollfiguren utöva det också?
13. Ett av mina mål med det här arbetet är också att se till rollfigurens bakgrund och ålder, inte bara det år vi visar på Jamtli.  
Kan du den morgonspåls din rollfigur med allra största sannolikhet vuxit upp med (efter folkskolestadgan 1842)?
14. Vilken typ av kunskap skulle du behöva för att känna dig säkrare på din egen och din rollfigurs sång?
15. Vad tycker du att ett bra instuderingsmaterial angående sången genom tiderna borde innehålla?
16. Skulle du kunna tänka dig att lära ut en eller flera sånger till dina medaktörer?
17. Har du någon gång under din tid som aktör eller inför säsongen använt dig av ett arkiv, bibliotek eller internet för att hitta sånger som passar "din" tid?
18. Tycker du att den lilla föreläsning/presentation jag hade för er under introduktionen hade någon inverkan på hur du reflekterade på bruket av sång under sommaren?
19. Är det någon särskild facklitteratur, skönlitteratur, författare, sångare/sångerska, film, musikinspelning etc. som har med sång att göra som du skulle vilja rekommendera till andra aktörer eller tipsa om till mitt arbete med instuderingsmaterialet?
20. Övriga frågor/tankar/tips/idéer:

## Bilaga 2

Lista över de 5 punkterna Historielands aktörer skulle förhålla sig till i starten (återgivna i Sandström, 2005):

**1. Historieland är att göra historien till underhållning, ett kulturens svar på de stor kommersiella nöjesanläggningarna, lika roligt och spännande som tivoli eller sommarland. Historieland är att blanda skämt med allvar, att låta sig roas och att våga leka med historien.**

Det innebär att vi försöker förena friluftsmuseers sedan Arthur Hazelius dagar bortglömda möjligheter med det bästa inom de moderna nöjesanläggningarna.

Det innebär att vi frigör oss från friluftsmuseets traditionella arbetsformer och söker nya vägar.

Det innebär att vi till skillnad från de kommersiella anläggningarna bjuder hisnande upplevelser inte bara för kroppen utan också för hjärnan.

Det innebär stor valfrihet för besökarna mellan många olika anläggningar och aktiviteter och mellan många olika slags upplevelser.

Det innebär att vi försöker arbeta med omväxling, överraskningar, dramatiska effekter – och med glimten i ögat.

**2. Historieland är att resa i tiden, att möta det förgångna i levande miljöer, där landskap, växtlighet, hus hägnader (sic), grödor och djur är ”riktiga”, ja t o m människorna lever och arbetar som namngivna personer från olika tider.**

Det innebär att vi har miljöer från 1700-talet till 1900-talet, (men också enstaka byggnader från äldre tider och aktiviteter som speglar äldre tid).

Det innebär att besökarna ska kunna se, höra, smaka, känna och lukta på historien.

Det innebär möjligheten för besökaren att upptäcka det förflutna som man på en vanlig resa kan uppleva främmande kulturer.

Det innebär att våra aktörer spelar roller och inte låter sig förledas att bli utklädda guider eller museipedagoger.

Det innebär största möjliga realism i utformningen av miljöerna och den dagliga verksamheten.

Det innebär att vi måste medverka i bevarandet av gamla husdjursraser och gamla odlingsväxter.

**3. Historieland är att vi särskilt vänder oss till barn, och till barn och vuxna tillsammans – och till alla dem som vill se och upptäcka barns glädje och upptäckariver.**

Det innebär att varje anläggning planeras med tanke på barn.

Det innebär att vi utvecklas [sic] speciella anläggningar för barn och verksamheter som inte finns någon annanstans.

Det innebär också att vi erbjuder alla möjligheter att leka som barn lekte förr, och pröva arbete som barn skötte förr.

Det innebär att vi har spännande tidsresor med rollspel i olika tider.

Det innebär att man möter djur överallt inom området.

Det innebär möjligheter för barn att anmäla sig till daglig medverkan under längre eller kortare perioder.

**4. Historieland är möjligheterna för besökaren att själv delta och pröva gågna tiders liv i arbete och fest.**

Det innebär många anläggningar där besökarna på egen hand kan göra saker.

Det innebär att den dagliga verksamheten planeras så att besökarna får möjlighet att delta.

Det innebär möjlighet för besökare att medverka under längre perioder.

Det innebär omfattande kursverksamheter.

**5. Historieland är att ge möjlighet tillsamvaro och gemenskap, och att låta generationerna mötas.**

Det innebär att våra medarbetare samspelar med besökarna, hjälper dem in i verksamheten.

Det innebär att man får möta människor som berättar om upplevelser från sin egen tid.

Det innebär att vi försöker inspirera till situationer där det blir naturligt för de äldre besökarna att berätta för de yngre.

Det innebär möjligheter till igenkännande och möjligheter att gemensamt med barnen pröva det man upplevde i mormors kök eller farfars hölass.



## Bilaga 3

*Illustrasjon 2: Karta över Jamtli Historieland år 2014 ("Jamtli," 2013a)*

**Bildet finnes kun i den trykte utgaven**



# Bibliografi

- Andreassen, Eyðun. (1992). *Folkelig offentlighed: En undersøgelse af kulturelle former på Færøerne i 100 år* (Vol. 16). Tórshavn: Føroya fróðskaparfelag.
- Bjørkvold, Jon-Roar. (1995). *Det musiske menneske: Barnet og sangen, lek og læring gjennom livets faser*. Oslo: Freidig.
- Bringéus, Nils-Arvid. (1976). *Människan som kulturvarelse: En introduktion till etnologien*. Lund: LiberLäromedel.
- Bringéus, Nils-Arvid. (2005). *Människan som kulturvarelse: En introduktion till etnologin*. Stockholm: Carlsson.
- Bringéus, Nils-Arvid, & Rosander, Göran. (1979). *Kulturell kommunikation: Föreläsningar och diskussionsinlägg vid 21:a Nordiska etnologkongressen i Hemse, Gotland 12-15 juni 1978*. Lund: Signum.
- Ehn, Billy, & Löfgren, Orvar. (2008). *Kulturanalyser*. Malmö: Gleerup.
- Eigtved, Michael. (2007). *Forestillingsanalys : En introduktion*. Frederiksberg: Forlaget Samfundslitteratur.
- Eneroth, Bo. (1987). *Hur mäter man "vackert"?: Grundbok i kvalitativ metod*. [Stockholm]: Natur och kultur.
- Espeland, Velle. (1997). Allmennsongen.  
[http://www.visearkivet.no/pdf\\_filer/hverdagssangen/allmennsongen.pdf](http://www.visearkivet.no/pdf_filer/hverdagssangen/allmennsongen.pdf)
- Espeland, Velle. (1999). Syng du i dusjen?  
[http://www.visearkivet.no/pdf\\_filer/hverdagssangen/syng\\_du\\_i\\_dusjen.pdf](http://www.visearkivet.no/pdf_filer/hverdagssangen/syng_du_i_dusjen.pdf)
- Espeland, Velle. (2003). Folkeviser frå scenen. *Norsk folkemusikklags skrifter nr 16-2002*, 1-10.

- Espeland, Velle. (2012). *Skolesangbøker, patriotisme og allsang*
- Falk, John H., & Dierking, Lynn D. (2011). *The museum experience*. Walnut Creek, Calif.: Left Coast Press.
- Gunneng, Edvard. (1929). *Sangmetodikk: Veiledning til metodisk sangbok for skolen*. Oslo: Cappelen.
- Hagen, Susanne Wasa. (2009). *Museumsteater som metode for holdningsskapende formidling: En undersøkelse av to undervisningsopplegg ved Jamtli og Sverresborg*. Trondheim: S.W. Hagen.
- Henriksen, Ellen K., & Frøyland, Merethe. (1998). *Hva vet vi om læring i museer?: Om museumspedagogikk* (Vol. 7 - 1998). Oslo: Norsk museumsutvikling.
- Hooper-Greenhill, Eilean. (1992). *Museums and the shaping of knowledge*. London: Routledge.
- Hooper-Greenhill, Eilean. (1994). *Museums and their visitors*. London: Routledge.
- Hooper-Greenhill, Eilean. (1999). *The Educational role of the museum*. London: Routledge.
- Hughes, Catherine. (1998). *Museum theatre: Communicating with visitors through drama*. Portsmouth, N.H.: Heinemann.
- Jamtli. (2013a). Retrieved from <http://www.jamtli.com/core/files/a3jamtlikartasv-2013-72-s1.pdf>
- Jamtli. (2013b). Retrieved 23.10, 2013, from <http://sv.wikipedia.org/wiki/Jamtli>
- Jamtli. (2014). Om Jamtli. Retrieved 07.05, 2014, from [http://www.jamtli.com/3845.om\\_jamtli.html](http://www.jamtli.com/3845.om_jamtli.html)

- Jamtli historia. (2013). Retrieved 23.10, 2013, from [http://www.jamtli.com/3888.jamtli\\_historia.html](http://www.jamtli.com/3888.jamtli_historia.html)
- Johnson, Randal, & Bourdieu, Pierre. (1993). Pierre Bourdieu on art, literature and culture *The field of cultural production: Essays on art and literature* (pp. VIII, 322 s.). Cambridge: Polity Press.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. (1998). *Destination culture: Tourism, museums and heritage*. Berkeley, Calif.: University of California Press.
- Ludvigsson, David. (2003). *The historian-filmmaker's dilemma: Historical documentaries in Sweden in the era of Häger and Villius* (Vol. 210). Stockholm: Distributor: Almqvist & Wiksell International.
- Lundberg, Dan, Malm, Krister, & Ronström, Owe. (2003). *Music, media, multiculture: Changing musicscapes* (Vol. 18). Stockholm: Svenskt visarkiv.
- Lundsbakken, Kristine (2013). *Sang i museumsformidling: Om bruk av sang i museumsformidling med spesielt vekt på bruk av syngende guider på Hedmarksmuseet*. (Master), Universitetet i Oslo, Oslo.
- Lönnroth, Lars. (1978). *Den dubbla scenen: Muntlig diktning från Eddan till Abba*. Stockholm: Prisma.
- Magnusson, Berit Lidman. (1996). *Sångens gåfva: Skolsång och sångundervisning : essay i ett historiskt perspektiv* (Vol. 40). Stockholm: Musikhögskolan i Stockholm.
- Nilsson, Björn, & Waldemarson, Anna-Karin. (1988). *Rollspel i teori och praktik*. Lund: Studentlitt.
- Potter, John. (1998). *Vocal authority: Singing style and ideology*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Ravn, Bloch Thomas. (2008). Comments on Sten Rentzhog's Book. In I. Jensen & H. Zipsane (Eds.), *On the future of open air museums* (Vol. 30, pp. 17-21). [Östersund]: Jämtlands läns museum.
- Rentzhog, Sten. (2007a). *Friluftsmuseerna: En skandinavisk idé erövrar världen*. Stockholm: Carlsson.
- Rentzhog, Sten. (2007b). Friluftsmuseets möjligheter i ett historiskt perspektiv. *Kulturvårdaren*, 29, 98-105.
- Rhedin, Marita. (2011). *Sjungande berättare: Vissång som estradkonst 1900-1970 : en musikvetenskaplig studie av den svenska vissångens uppförandep Praxis och sociala sammanhang* (Vol. nr 98). Stockholm: Svenskt visarkiv.
- Ronström, Owe. (2006a). *Från tradition till kulturarv*. Paper presented at the Herder, nationen och det musikaliska kulturarvet. <http://old.visarkiv.se/online/herder.htm>
- Ronström, Owe. (2006b). Från tradition till Kulturarv. [www.visarkiv.se/online/herder.htm](http://www.visarkiv.se/online/herder.htm)
- Ronström, Owe. (2008). *Kulturarvspolitik: Visby, från sliten småstad till medeltidsikon*. Stockholm: Carlssons.
- Sandström, Erika. (2005). *På den tiden, i dessa dagar: Föreställningar om och bruk av historia under Medeltidsveckan på Gotland och Jamtli Historieland*. [Östersund]: Jamtli.
- Schei, Tiri Bergesen. (2011). Kan stemmeskam overvinnes? Om helsefremmende aspekter ved profesjonelle sangeres identitetsarbeid. In K. Stensæth & L. O. Bonde (Eds.), *Musikk, helse, identitet* (Vol. 2011:3, pp. 85-105). Oslo: Norges musikkhøgskole.
- Storey, John. (2003). *Inventing popular culture: From folklore to globalization*. Malden, Mass.: Blackwell Publ.
- Wilson, Glenn D. (2002). *Psychology for performing artists*. London: Whurr Publishers.

Zipsane, Henrik. (2008). Heritage learning: A question of here and now. In I. Jensen & H. Zipsane (Eds.), *On the future of Open Air Museums* (Vol. 30). Östersund: Jamtli förlag.

Åkesson, Ingrid. (2007a). *Med rösten som instrument: Perspektiv på nutida svensk vokal folkmusik* (Vol. 5). Stockholm: Svenskt visarkiv.

Åkesson, Ingrid. (2007b). Vem är musikalisk specialist?: Några tankar kring vokalt, instrumentalt och genus i folkmusiken. *Norsk folkemusikklags skrifter, nr. 20, V*, 157 s. : ill.